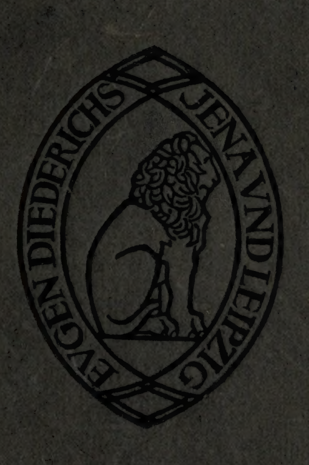
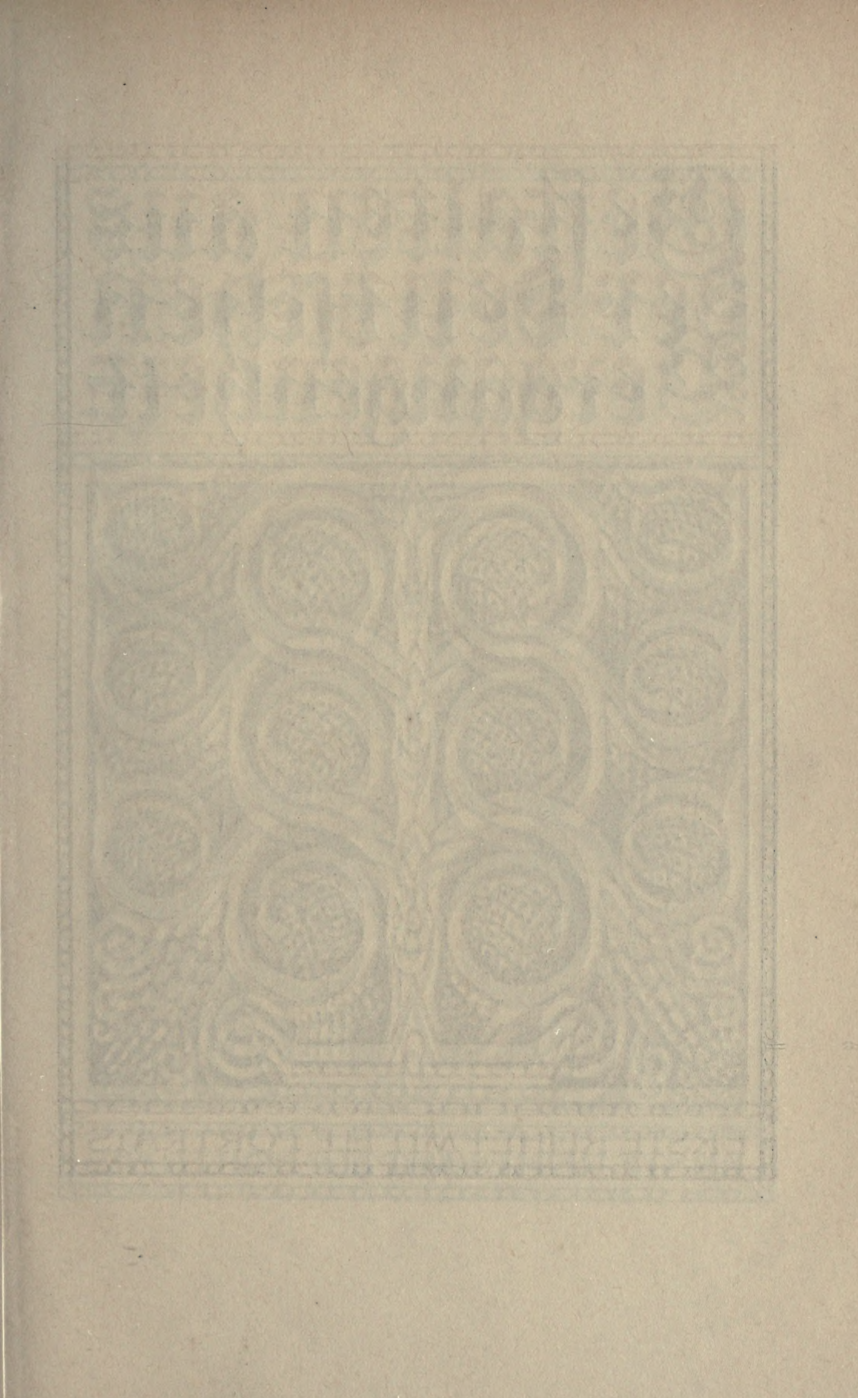

EVGEN DIEDERICHS JENA VND LEIPZIG









Gestalten aus der deutschen Vergangenheit.



ERSTE REIHE + MIT ELF PORTRÄTS

Ernst Borkowsky
Aus der Zeit des Humanismus



VERLEGT BEI EVGEN DIEDERICHS, JENA 1905

Den Buchschmuck zeichnete
F. H. Ehmcke in Düsseldorf
Gedruckt in der Frommannschen
Buchdruckerei zu Jena

Meiner Frau

Verzeichnis der Bilder



Der Weg vom Mittelalter zur Neuzeit führt durch eine Revolution, die wir die Zeit des Humanismus und der Renaissance nennen. Der alte Kulturbesitz vergangener Jahrhunderte fügt sich einer Umformung, die mit schöpferischen Ideen arbeitet; aber auch der Menschentypus selbst wandelt sich in diesem Prozeß, daß ein ganz neuer Charakter entsteht — der moderne Mensch.

Die italienische Renaissance barg nach Nietzsches Worten in sich alle die positiven Gewalten, denen man die moderne Kultur verdankt, die Befreiung des Gedankens, die Mißachtung der Autoritäten, den Sieg der Bildung über den Dünkel der Abkunft, die Begeisterung für die Wissenschaft und die wissenschaftliche Vergangenheit des Menschen, die Entfesselung des Individuums, die Glut der Wahrhaftigkeit und die Abneigung gegen Schein und bloßen Effekt .... „Es war das goldene Zeitalter dieses Jahrtausends trotz allen Flecken und Lastern."

Fehlt der deutschen Renaissance und dem deutschen Humanismus diese glutvolle Farbensinnlichkeit des Südens, so geht doch auch hier durch die jungen Geister der jauchzende Hymnus des Vorwärtsstürmens. Dies Drängen, das heraus will aus dem sozialen, geistigen und künstlerischen Fesselzwang des Mittelalters, ergreift das ganze Volk; es läßt die Ideenkreise der Stände, die sich sonst mieden, ineinander überfließen und wirkt so das Bild eines glückseligen Zeitalters, das einen eigenen und einheitlichen Stil trägt.

Eine Schärfung der Sinne ist das zunächst Auffallende. Das Mittelalter verbindet die Augen vor der Natur. Nur flüchtig und unbewußt streift die Lyrik mit einem Seitenblick die grüne Aue und den roten Klee, und wenn die Hand des Bildners nach Pflanzen und Tieren greift, modelt sie sein Meißel und Griffel zu grillenhaften Ornamenten um. Das Wunder, das Walther von der Vogelweide umfing, als er das heilige Land betrat, war das

mystische von der Geburt des Magdsohnes, nicht das augenfällige, das unter einer heißen Sonne in Farbenpracht und Fülle sich enthüllte. In der Renaissance wird das Sehen feinfühliger für alle Reize der umgebenden Natur; es entdeckt die Landschaft. Sie hat einen neuen Wert.

Sie will sich nicht mehr von dem Menschen trennen, an allen seinen Empfindungen nimmt sie Anteil. Der Bürger ahnt die Anmut des Landlebens, der wanderlustige Poet preist in lateinischen Oden sein Vaterland, und während die Segel über neue Meere ziehen, entstehen die ersten Reisebeschreibungen. Da läßt auch der Maler hinter seinen Madonnen den feierlich gewirkten Teppich fallen und schaut über die blumigen Wiesengründe dahin zu den Zinnen und Türmen der zierlichen Stadt und weiter bis zu den verschwimmenden Höhen der Ferne. Und nicht lange, so versucht er schon die Landschaft zu stimmen, daß aus ihren Saiten seine Seele tönt.

Das intensivere Schauen erstreckt sich aber vor allem auch vom Menschen zum Menschen. Die Menschenwesen, die die Kunst des Mittelalters bildete, recken sich zu ätherischer Schlankheit auf, als wollten sie mit weltflüchtendem Sinn sich ins Transzendentale erheben gleich den hohen Bogen der gotischen Dome. Sie möchten das körperliche Dasein verleugnen. Das sind nicht die grobfäustigen Eisenfresser, vor deren Grimm die Welt zusammenzuckte. Und in dem tadellosen Oval des Frauenantlitzes, das das langgewellte Blondhaar schematisch umschmiegt, ist die Nase so dünn und fein, und die mandelförmigen Augen unter den graziösen Brauen blicken mit zagem Lächeln so sanft und still, als schliefe nur seliger Gottesfriede auf ihrem Grunde. Das Köpfchen neigt sich leicht zur Seite, die schwächlichen Schultern fallen schmal ab, die Hände mit den langen, dünnen Fingern tasten, aber greifen nicht. Nach der Höhe, nicht nach der Breite drängt das körperliche Leben, und hinter den bleichfarbenen, gleichmäßig

geordneten Falten des alles verhüllenden Gewandes flüstert nichts von sprossender Fülle und lockendem Reiz. Aber die neue Zeit will keine blutlosen Typen mehr, sie schreit nach Wirklichkeitsmenschen. Aufmerksamen Auges betrachtet nun der Künstler den Bau des Körpers, die schwellenden Glieder, und dann sinnt er ihren Proportionen nach. Fleisch und Blut steckt jetzt in den Gestalten, aber auch Charakter und Eigenart. Das Gesicht wird ausdrucksvoll, oft bis zur Häßlichkeit, ein Schauplatz der Stimmungen und Leidenschaften.

Das Persönliche wiegt — und nicht nur in der Malerei und der Skulptur. Der Mensch entdeckt überall am Menschen das Interessante. Im Mittelalter geht die Einzelpersönlichkeit in der universalistischen und konventionellen Stromrichtung unter, aber die Renaissance hebt den einen vom andern ab, bringt jede Spielart zur Geltung. Der einzelne fühlt sich und kehrt seine Individualität mit allen Mitteln scharfkantiger hervor. Die Geister beginnen, sich in ihrem Briefwechsel zu spiegeln, die Zahl der Autobiographien wächst, das Porträt sagt sich vom Historienbilde los. Der Kultus der Persönlichkeit wird zur Triebkraft aller sozialen und geistigen Entwicklung.

Das Erhabene ist die Sehnsucht des Mittelalters, der moderne Mensch schafft sich zu seinem Ich eine stimmungsvolle Umgebung, in der die Weltfreude tönt. Und wo die Mittel reicher fließen, schwelgt die Lebenslust, der sich die Ruhmbegierde gesellt, in Festlichkeiten und Prunkaufzügen. Selbst die Frau tritt aus ihrer stillen Kemenate hervor, um, mit körperlicher Anmut und graziösem Geist die Unterhaltung der Männer beflügelnd, das volle Kolorit des angeregten Verkehrs durch eine feine Nuance zu beleben. Aber nur in Italien und Frankreich greifen ihre Hände den vollen Sonnenschein, in Deutschland dämmert sie weiter noch in geistiger und sozialer Gebundenheit dahin. Eine Charitas Pirckheimer ist keine Novella d'Andrea.

Die Zeit des Humanismus und der Renaissance, die der Individualität des Menschen zu ihren altverbrieften Rechten verhalf, ist eine Zeit der großen Persönlichkeiten, und eine Geschichte dieser Zeit wird immer eine Geschichte der Persönlichkeiten bleiben.

Menschen, in denen die zaumlose Sinnlichkeit neben einer unendlich fein zugespitzten Ästhetik wohnte und die kälteste Grausamkeit neben einer vollendeten Courtoisie — diese großen Herrenmenschen Italiens kennt die deutsche Renaissancekultur nicht; aber zwei Charakterfiguren hat die neue Zeit auch hier geboren: den Künstler und den Gelehrten.

Nun gibt es eine Wissenschaft, die, den Klostermauern entsprungen, auf Poetenfüßen frei durch die Lande streicht oder sich behaglich in die Welt des Bürgertums hineinsetzt — und eine Kunst, die, von Handwerksbanden frei, nicht mehr das ewige Gestrige schön findet, sondern die Kraft und die Freiheit hat, zu bilden, was sie ihrer Natur nach bilden muß.

Gewiß flogen der deutschen Kunst von der italienischen Renaissance tausend Anregungen zu, allein im Grunde muß man doch stärker betonen, wie wenig als wie viel sie jener verdankte. Auch ohne fremde Führung fand sich ihr Genius zu den beiden Eycks und zu den Bildwerken des Naumburger Doms zurück — und nur darauf kam es im wesentlichen an. Die italienische Renaissance ließ einen Bach dem Strome zufließen, doch sie war nicht sein Urquell; sie gab eine Strecke Weges den Wogen ihre Färbung, doch nicht die Strömung. Nachahmung macht kleinlich. In der deutschen Seele aber brauste es unbändig, und je trotziger dieses Volkstum brandete, desto göttlicher entwirkte sich die Kunst. Das Große in der deutschen Renaissance ist allemal das Deutsche.

Die deutsche Gelehrsamkeit zog ihre Kraft aus den Überresten des Altertums. Und wie einst neugierige Germanenhaufen in die Fruchtgefilde des römischen Imperiums hinabstiegen, so schlenderte jetzt mit leichtem Gepäck das Wandervölkchen der Scho-

laren und Gelehrten auf vertrauten Alpenstraßen zu der glücklichen Schatzhüterin, trank sich satt an Begeisterung, darbte und lernte. Aber auf welche Weise man dann daheim den Erwerb der Lehrjahre verwertete, das war wieder deutsche Art. Etwas Streitlustiges liegt allen Poeten und Magistern im Blut und dazu die Ungebundenheit des Denkens. Der Humanismus ist kein pedantisches Altertumskramen, keine Philologie allein. Alle Gebiete des Wissens durchsetzt sein Geist, Geschichte und Geographie, Mathematik und Technik, Astronomie und Botanik. „Die Humanisten sahen sich als Lehrer der Menschheit an, die berufen seien, an Stelle anderer, matt gewordener Mächte die Arbeit an den höchsten Zielen des Menschenlebens zu übernehmen." Der Ideengehalt der wiedererstandenen Welt der Antike soll zur Bildnerin des modernen Menschengeschlechtes werden in Staat und Kirche, in Wissenschaft und Leben. Mit Entzücken fühlt man, wie in den alten Normen sich ein Wert von Ewigkeitsdauer offenbart.

Das Ästhetische ist das Prinzip des italienischen Humanismus, das Ethische greift sich der Deutsche heraus. Wohl besticht ihn die Eleganz der neuklassischen Latinität und stachelt seinen Nachdichtungstrieb, aber er kann kein literarisches Monument schaffen, das rein künstlerisch wäre. Alle Schriften der nordischen Humanisten sind tendenziös, aufklärerisch, erzieherisch — und das gibt ihnen ihren Geschmack noch heute. Dürer sieht die Welt nicht mit den Augen Rafaels, und in Erasmus' und Reuchlins Köpfen malt sie sich anders als in Petrarcas und Poggios.

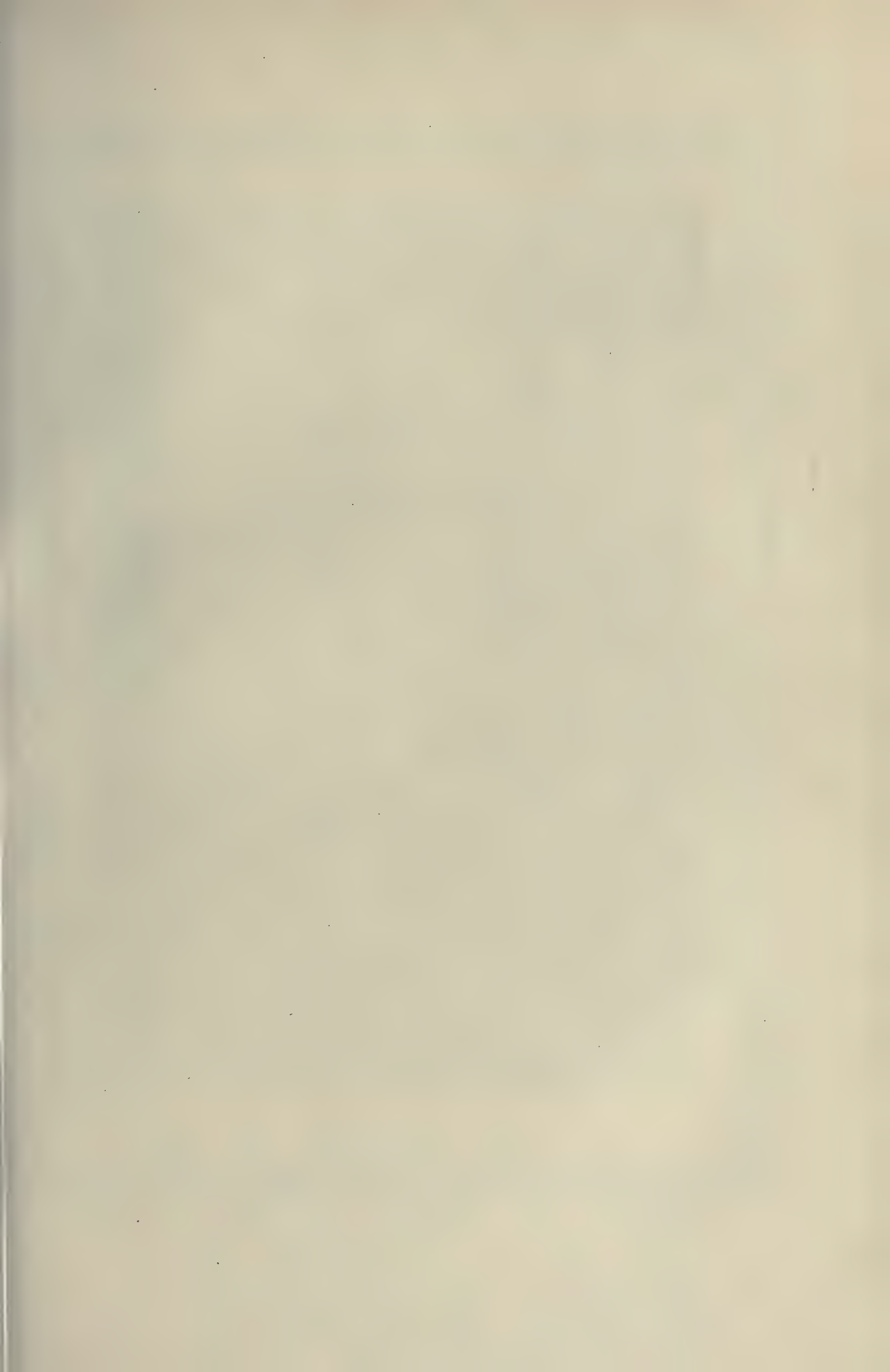
An fernen Küsten standen die Idole, die die Deutschen in ihre Kulturwelt trugen, aber die Zeitgenossen Gutenbergs und Kopernikus' wurden darüber nicht zu Verächtern ihrer nationalen Sitte; gerade im Trotz gegen die Ruhmredigkeit der Welschen sprang aus ihnen der Stolz auf ihr geschmähtes Vaterland hervor und das Bewußtsein ihres eigenen Wertes. Erst dem Humanismus ward der historische Sinn zu teil, den das Mittelalter entbehrte.

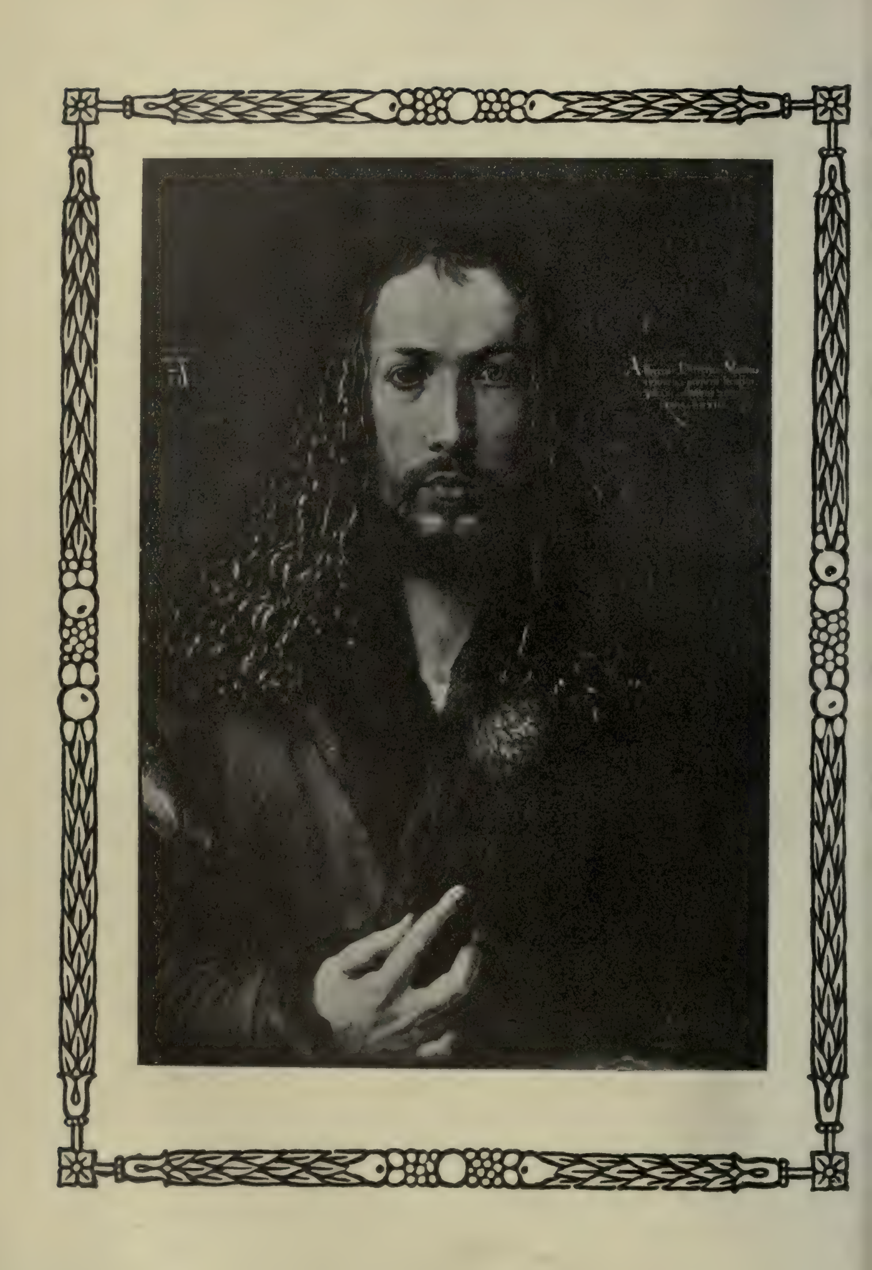
„Alles kommt jetzt ans Licht“, ruft Konrad Celtis, „was Griechen und Lateiner verfaßt haben, was am Nil und am Euphrat entstanden ist. Der Himmel ist erschlossen, die Erde durchforscht, und was in den vier Weltgegenden besteht, wird offenbar durch die deutsche Kunst, die mit gedruckten Buchstaben zu schreiben gelehrt hat.“ Schon schicken die Schwärmer ihre leuchtenden Augen in eine Ferne, da nicht mehr den Italienern, sondern den Deutschen das Szepter im Reiche der Geister gebührt.

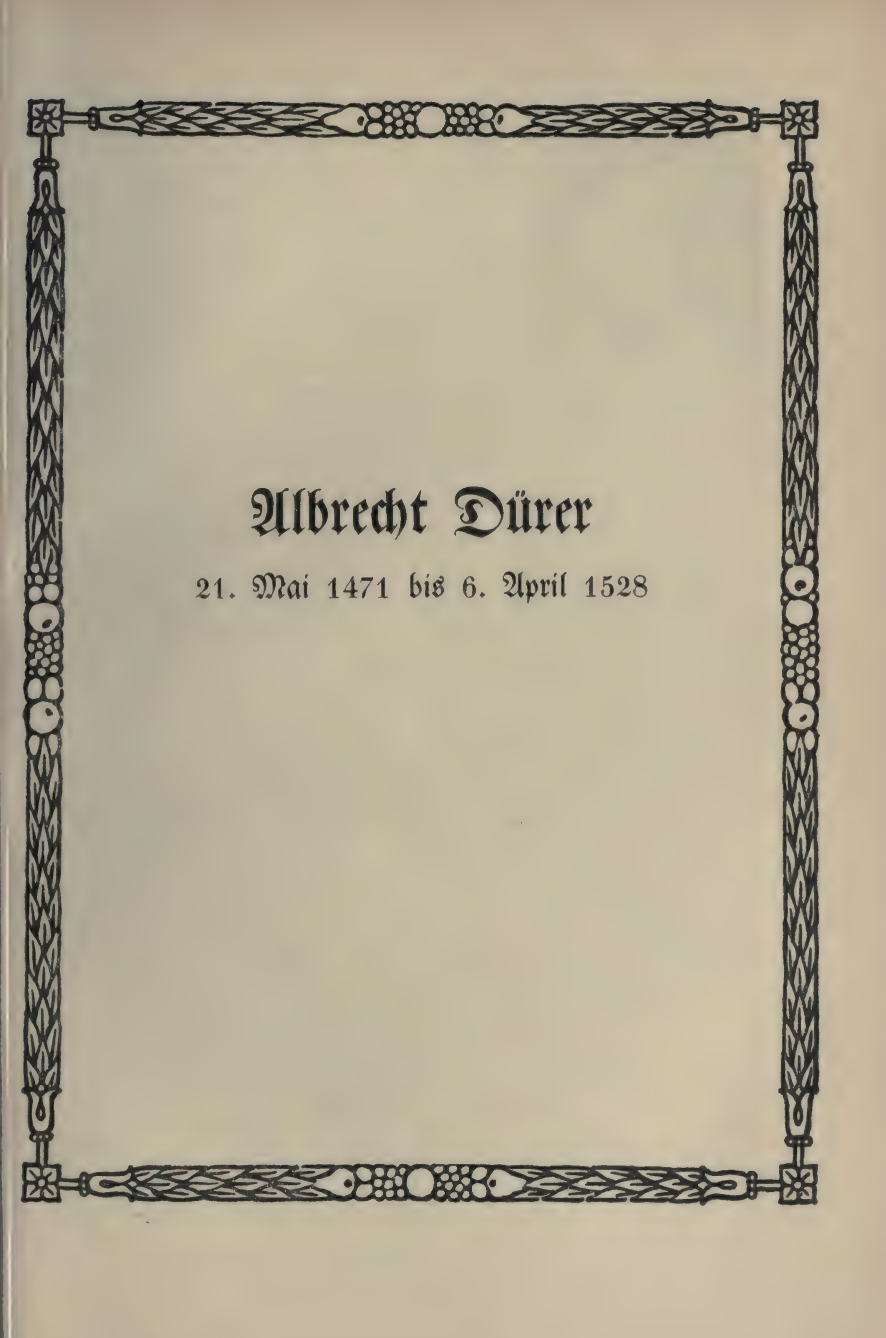
Viel später, als sie gewähnt hatten, kam der, nach dem sie ausschauten; der große Humanist von Weimar — das war ihr Messias.

Naumburg a. d. Saale, Ostern 1905

Ernst Borkowsky







Albrecht Dürer

21. Mai 1471 bis 6. April 1528



Dreihundert Jahre nach dem Tode Albrecht Dürers saß zu Meißen in seinem einsamen Stübchen, das die Studierlampe mühsam erhellte, der Maler Ludwig Richter; er nahm das Marienleben des großen Meisters zur Hand, und indem er Blatt für Blatt mit herzlichem Behagen betrachtete, hielt er eine stille Gedächtnisfeier. Als er später in seinen „Lebenserinnerungen" des Abends gedachte, fügte er hinzu: „Vor allen anderen Werken Dürers hat gerade dieses zu aller Zeit eine produktiv anregende Wirkung auf mich gehabt."

In einem Goetheschen Gedicht tritt des Sonntags früh die Muse zum alten Hans Sachs und weiht ihn zum Sänger. Du sollst — sagt sie — schlicht und schlecht deine Sache fürtragen, nichts verlindern und nichts verwitzeln, nichts verzierlichen und nichts verkritzeln ... Die Welt soll vor dir stehen, „wie Albrecht Dürer sie hat gesehen, ihr festes Leben und Männlichkeit, ihre innere Kraft und Ständigkeit".

Goethe hat die eine Seite der Dürerschen Kunst herausgegriffen, von der anderen wurde Ludwig Richter angezogen.

Der Geist einer festen männlichen Gewissenhaftigkeit lebt in der ganzen deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts so gesund und so unbeirrt, daß er alles schönen Scheins spottet. Aber bei Albrecht Dürer ist diese innere Kraft nur ein Teil seines Wesens. Das, was sie ergänzt, nennt er selbst den heimlichen Schatz seines Herzens. Aus dem quillt die naive Gemütlichkeit seiner Idyllen und auch die grübelnde Phantastik, die in den Tiefen der Natur nach dem Unerklärlichen spürt. Er sinnt und sinnt sich oft matt und müde und beschwert seine Gestalten mit seinen Gedanken. Er malt mit dem Auge und mit der Seele.

Albrecht Dürer ist ein Schriftsteller und wollte es auch sein. Er

fühlt den Drang der Renaissancemenschen, allem, was die Seele erregt und quält, mit der Feder nachzugehen, und er besitzt die Gewalt, seine Ideen in knappe Sätze voll plastischer Lebendigkeit umzusetzen. Er hat den Plauderton des behaglichsten Frohsinns getroffen, er hat das Derbste, was urwüchsiger Humor herausplatzen lassen kann, ausgesprochen, und er hat für das Schönste und Feinste, das je ein Geist über seine Kunst erdacht hat, Worte gefunden. Er hat eine Proportionslehre verfaßt, einen Leitfaden der Befestigungskunst und eine Unterweisung in der Perspektive; er hat die Chronik seiner Familie geschrieben, hat Reime und Briefe hinterlassen und ein Reisetagebuch. Alle diese Zeugnisse sind, ebenso wie seine Zeichnungen und Bilder, Bruchstücke einer großen ehrlichen Konfession.

Der Grübler war sich selbst ein Problem. So ist er denn von seinem Knabenalter an nicht müde geworden, sich zu konterfeien. Heute hat der Dürerkopf eine typische Geltung gewonnen. Das ist nicht das harmlose Jünglingsantlitz des Zweiundzwanzigjährigen, das Goethe bewundernd in seinen Händen hielt, auch nicht das Bild des siebenundzwanzigjährigen Stutzers im Prado, sondern das Porträt der Münchener Pinakothek vom Jahre 1503, da er 32 Jahre alt war. Aus jenen anderen spricht die farbenfrohe Lust des Weltkindes, in diesem aber liegt die Psyche. Die Modetracht hat er abgetan, mit den schlanken Fingern, deren Schönheit seine Zeitgenossen bewunderten, hält er den Pelzmantel über der Brust zusammen. Sein Gesicht ist das Vorbild des Christuskopfes in deutscher Auffassung. Es ist ganz in braunes Haar gehüllt, und auf den Ringeln spielen die goldenen Lichter. Aber die Stirn bleibt frei; eine hohe Stirn, hinter der die Gedanken arbeiten. Die Nase ist lang und schmal mit gelinder Biegung; der Bart läßt feingeschwungene, volle Lippen sehen. Die Augen blicken offen und geradeaus. Doch sie suchen nicht den Betrachter, sie verlieren sich in die Ferne, sie träumen und sinnieren und wandern ins Jenseits.

Giovanni Segantini hat sich denselben Ausdruck gegeben. Kein Charme, nichts Unregelmäßiges liegt in diesem Dürergesicht; hier läßt der Kampf keine Wunden voll Bitterkeit und Kümmernis — reiner und bedeutender werden alle Züge, je mehr der Geist das Leben zwingt.

Eine Persönlichkeit der Renaissance — man denkt an herrliche und herrische Menschen, die über den Autoritätenwahn erstorbener Zeiten ihre freien Ideen hoch dahinfliegen lassen und, voll von jenem Selbstgefühl, das Bildung und Macht verleihen, mit ungezügelter Sinnenfreude durchs Leben gehen. Man denkt — wenn es ein Künstler sein soll — an Tizian, dem Karl V. selbst den Pinsel aufhob, oder an Guido Reni, der in des Papstes Gegenwart den Kopf bedeckt halten durfte.

Dürers Leben hat nicht viel, was sich auffällig mit glänzenden Schlaglichtern am Wege markierte.

Er ist das dritte von achtzehn Kindern. Seine Ahnen sind aus Ungarn gekommen; aber was wir von seinen Eltern hören, klingt alles gut deutsch. An ihm selbst ist nicht ein Stäubchen fremdländischen Wesens. Sein Vater tut ihn in die Lehre zu Meister Wohlgemut, einem kantigen, doch technisch fertigen Maler, der sein Geschäft versteht. Dann wandert er. Er ist in Kolmar; aber er findet hier den Meister Schongauer, bei dem er lernen will, schon tot. So pilgert er dann durch Tirol ins Welschland. Nach seiner Heimkehr heiratet er in Nürnberg die Agnes Frey. Was über sein Vaterland dahinbraust, regt auch in seiner Seele ein Stürmen. „Und hilft mir Gott", schreibt er einmal an Spalatin, „daß ich zu Doctor Martinus Luther kumm, so will ich ihn mit Fleiß kunterfetten und in Kupfer stechen, zu einer langen Gedächtnuß des christlichen Manns, der mir aus großen Ängsten geholfen hat. Und ich bitt Euer Wirden, wo Doctor Martinus etwas Neues macht, das teutzsch ist, wollt mirs um mein Geld zusenden." Als er 1521 zur Pfingstzeit in Antwerpen ein Gerücht, Luther sei gestorben, ver-

nimmt, tönt seine Verehrung für den tapferen Gottesmann wie eine brausende Todesklage verzweiflungsvoll empor. Und doch hat sich Dürer nicht von der alten Kirche gelöst.

Im Schatten bürgerlicher Straßenenge geht sein Fuß allezeit dahin. Nur zweimal, als er nach Venedig und dann später nach den Niederlanden zieht, fallen die Sonnenstrahlen auf seinen Weg. In Welschland ruft er: „Ich bin ein Gentiluomo worden!“ und auf einer Rötelskizze kann er später vermerken, daß sie der große Rafael ihm huldigend zugeeignet hat. Quinten Massys, Joachim de Patenier, Bernhard van Orley, Lukas van Leyden und die anderen Meister der niederländischen Malerei begrüßen ihn mit Ehren, und die Künstlerschaft in Antwerpen, Brügge, Brüssel und Gent feiert ihn mit Festen, daß er in sein Tagebuch schreibt: „Do ich zu Tisch geführet ward, do stund das Volk auf beeden Seuten, als führet man einen großen Herren.“ Daheim ist er doch wieder „ein Schmarotzer“ — und ob ihn gleich seine Mitbürger schätzten und ihn sein vertrautester Freund Pirckheimer, der Lebenskünstler, in die geistreichen und losen Konvivien der Humanisten hineinzog, er bleibt zeitlebens — wie er sich selbst einmal nennt — „un poltrone di pittore“. Auf den Märkten vertreibt er zusammen mit seiner Frau seine Ware, aber Reichtümer kann ihm alle seine Kunst nicht schaffen. „Ich hab mir selbs ein grau Haar gefunden“, schreibt er an Pirckheimer, „das ist mir vor lauter Armut gewachsen, und daß ich mich also plag.“ Mit Jakob Heller muß er um den Preis eines Bildes schachern — und wie war doch das Feilschen seiner vornehmen Seele zuwider! „Ich glaub auch“, so bricht er den Brief ab, „es mag vielleicht etlichen Kunstreichen nit gefallen, die eine Bauerntafel dafür nähmen. Dornach frag ich nit, mein Lob begehr ich allein unter den Verständigen zu haben ... Und so Ihr die Tafel sächt und Euch nit gefiel, will ich sie selbsten behalten.“ Bei seinem Tode erklingt auch in seinem Vaterlande die Stimme des Ruhmes. Und hohen Preis haben ihm dann die Besten

seiner Zeit gespendet. Nie vergaßen sie dabei über dem Künstler den Menschen. „Seine Seele", schrieb einer, der ihn kannte, Joachim Camerarius, „war von glühendem Verlangen nach vollendeter Schönheit der Sitten und der Lebensführung erfüllt, und er zeichnete sich darin so aus, daß er mit Recht für einen vollkommenen Mann gehalten wurde. Aber darum war er keineswegs von trübseliger Strenge oder von unangenehmem Ernst; im Gegenteil, alles, was als Beitrag zur Verschönerung und zur Erheiterung des Lebens gilt, ohne von Ehrbarkeit und Recht abzuweichen, das hat er sein Leben lang gepflegt und gut geheißen . . . . . Wenn überhaupt etwas an diesem Manne war, das einem Fehler ähnlich schien, so war es sein unbegrenzter Fleiß mit der oftmals bis zur Ungerechtigkeit getriebenen scharfen Selbstbeurteilung . . . . . Nichts Unreines, nichts Unwürdiges kommt in seinen Werken vor, da vor allen derartigen Dingen die Gedanken seiner keuschen Seele zurückflogen."

Den landläufigen Begriff des Genialischen dürfen wir mit Albrecht Dürer nicht verbinden, ob er gleich das größte Genie der deutschen Renaissance war. Sich strebend bemühen, um sein eigenes Wesen zu erlösen, — das war sein Los. Immer ist er ein Werdender. Darum tragen alle seine Bilder etwas von seinem Herzblut. Und das macht ihren Wert aus.

Was sich den deutschen Malern zuerst von der italienischen Renaissance aufdrängte, war naturgemäß etwas rein Äußerliches. Die antiken Säulen mit ihren Gewölbbogen, der reiche, elegante Formenschatz der neuen Dekoration, Akanthusblätter, Palmetten und Rosetten, Festons und Medaillons, Amoretten, Nymphen, Tritonen, Sphinxe und Delphine, — das alles setzen sie auf ihren Bildern skrupellos an die Stelle der alten krausen gotischen Ornamentik. Bald gewöhnt sich auch ihr allegorischer Ausdruck an die klassische mythologische Atmosphäre, und ihre Figuren ziehen statt des heimischen Modegewandes ein antikisierendes Kostüm an.

Im wesentlichen bleibt bei den Deutschen das, was sie der italienischen Renaissance verdanken, eine neue Stilistik.

Von allen Italienern hat kein Künstler wirksamer die Antike über die Alpen getragen als Andrea Mantegna mit seinen Kupferstichen. Seinen Einfluß erkennt man auch in den Zeichnungen, auf denen der junge Dürer ein Renaissancethema behandelt, die Entführung der Europe, den Tod des Orpheus, den Kampf des Herkules mit den stymphalischen Vögeln. Auf einem Berliner Triptychonentwurf thront Maria in einer Renaissancenische; auf einer Baseler Zeichnung setzt er die heilige Familie in eine kühne, von korinthischen Säulen getragene Halle, und im Triumphe Kaiser Maximilians hat er sich nach der Humanistenweise die antikische Allegoriensprache zu eigen gemacht. Aber das sind welsche Floskeln. Wenn er herzlich zu uns sprechen will, redet er doch wieder sein gutes Deutsch.

Es liegt überhaupt in seinem Wesen — ob er gleich ein Neuerer war — etwas Konservatives, das bisweilen wie mit Bleigewichten an ihm hängt. In seinen landschaftlichen Skizzen und in seinen Studienköpfen mutet er uns oft geradezu modern an, und er hat doch von der mittelalterlich-knitterigen Gewandfaltung sich eigentlich sein Leben lang nicht ganz losmachen können.

Dürers deutscher Wirklichkeitssinn war in der Werkstätte Meister Wohlgemuts gepflegt und in Schongauers Schule genährt. In Mantegnas Dramatik, in seiner wild-rhythmischen Gruppierungs- und Bewegungskunst hört er dann einen verwandten Klang. Aber er fühlt auch, was ihn von dem Italiener scheidet. Der deutsche Realismus ist empirisch, doch der italienische ruht auf Erkenntnis und ist deshalb in seinen Formen gesetzmäßig. Dies Gesetzmäßige zu ergründen, ist Dürers künstlerisches Ziel, und der Weg, den er wählt, ist das Studium der Natur. Eine unbeschränkte Hochachtung vor dieser Lehrmeisterin beseelt ihn und hält ihn von launenhafter Willkür ebenso wie von bewußtloser Nachahmung

frei. „Richte dich“, sagt er selbst einmal, „nach der Natur und gehe nicht von ihr in deinem Gutdünken, daß du wollest meinen, das besser von dir selbst zu finden. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie herausreißen kann, der hat sie.“ Und nun wird er nicht mehr müde, mit dem Zeichenstift das Wesen der Natur zu erfassen, und von seinen Jugendtagen bis in sein Alter reichen die Skizzen, in denen er ihren Erscheinungen näher zu rücken sucht. Selbst das Kleinste ist ihm nicht zu klein. So streift er zugleich das Konventionelle ab und arbeitet sich zum Charaktervollen auf. Wir haben von ihm die sorgfältigsten Blumenstudien, Hortensien und Veilchen, Stiefmütterchen und Vergißmeinnicht; mit peinlicher Gewissenhaftigkeit hat er einen Krähenflügel gemalt; für ein Rindermaul interessiert sich seine Kunst wie Rembrandts Kunst für den bœuf écorché. Schildkröten malt er, Hunde, Pferde, Kühe, die Mißgeburt eines Schweins, Hirsche, Wiesel, Fledermäuse und den Vogel Strauß. Auch das Leblose fesselt ihn, seine Blätter zeigen Studien von Gewändern, von Sätteln, Helmen und Harnischen. Die Skizzen genrehaften Charakters reihen sich an, die so köstliche Kostüm- und Sittenbilder von Reisigen und Damen zu Pferde, Bauern, Landsknechten, Türken, Handwerkern, Jongleuren und Dudelsackpfeifern ergeben. Der geharnischte Reiter aus der Albertina fällt einem ein oder die behäbige rundliche Frau in der Berliner Sammlung, die mit dem Schlüsselbund an der Seite sich so breit und schwerfällig auf die Bank gesetzt hat, die Hände auf den Schenkeln ruhen läßt und in der Rechten ein zierliches Blümlein hält. Sind jemals mit so penibler Treue Hände und Arme, Köpfe und Füße bis in jede Runzel, bis auf jedes Härlein gezeichnet worden, als in Dürers Studien zum Hellerschen Altar! Und doch hat der Künstler sich noch überboten, als er zu Antwerpen den Greis zeichnete, dessen faltiges Gesicht der bewegtesten Reliefkarte gleicht.

Nie hat Dürer gefeiert, wenn es etwas zu sehen gab, und wir

genießen noch heute mit ihm in den Resten eines Skizzenbuches die Früchte seiner niederländischen Reise. Vornehmlich reizen ihn da die Freunde, mit denen ihn die Fahrt zusammenbringt; ihren Ausdruck, ihre Erscheinung hält er mit feinem Silberstift fest. Aber auch Land und Leute beschäftigen ihn, Bauern malt er und Kriegsmänner, Seeländerinnen und eine Mohrin und dann das Rathaus und den Dom von Antwerpen, die Michaelskirche, einen Turm, einen Berg am Rhein und ein Stückchen vom Fluß dazu.

In seinem Tagebuch von der niederländischen Reise braucht Dürer wohl zum ersten Male von allen Deutschen den Ausdruck Landschaftsmaler; er meint den Meister Joachim de Patenier; aber für uns ist er selbst der erste Landschaftsmaler von Bedeutung. Sein Wirklichkeitssinn faßt hier die Erscheinung mit gewissenhafter Sorgsamkeit, und seine Seele ahnt die Landschaftsseele. Ein erhabener Geist „gab ihm die herrliche Natur zum Königreich, Kraft, sie zu fühlen, zu genießen, ... in ihre tiefe Brust, wie in den Busen eines Freunds, zu schauen".

Gern teilt er auf seinen älteren Porträts durch einen Vorhang den Hintergrund und läßt die Landschaft hereinblicken. Wie intim ist ihm solch anspruchsloser kleiner Ausschnitt auf dem Bild des Oswald Krell gelungen — ein paar schlanke Baumstämme auf dunkelnder Waldwiese, und zwischen ihren Schäften blitzt fast wie ein Bächlein in Zickzackwindung ein leuchtender Pfad auf. Wenn er den Christus am Kreuze malt, den menschenverlassenen in seiner Einsamkeit zu Golgatha, dann stimmt er die Landschaft zu einer gewaltigen Klage, die in der weiten Öde verklingt; der Himmel liegt so schwer und müde auf den erstorbenen Fluren und den leise geschwungenen Höhen; nur ein gelbes Dämmerlicht flackert hinten am fernen Horizont, blitzt im Wasser auf und breitet sich hinter ein paar trauernden Birkenbäumchen hin, die mit ihrer scharfen Silhouette nach vorn gerückt sind und so in das Bild eine kühne Tiefe bringen.

An den kleinen Stadtnestern behagt sich Dürer so oft und an der Mühle im Tal und an den holprigen Bauernhütten. Er liebt den Forst, gleich allen deutschen Meistern, und was in seinem schattigen Dunkel kreucht und fleugt. Hier kann er einen Märchenduft hineinbringen, wie ihn nur die zu zaubern vermögen, die dem Wald mit redlichem, treuen Herzen zugetan sind, von Cranach bis auf Schwind und Thoma. In der Lichtung zwischen den umbuschten Felsen lachen die schimmernden Schlösser, umwoben von all dem romantischen Reiz, den unsere Phantasie noch heute so gern erträumen mag. Und dann wieder führt er uns zu einem wundersamen, feinen Städtlein, vor dem der heilige Antonius seinen Kreuzesstab in den Boden stieß. Welche Lust, mit den Augen zu wandern von der Brücke durch das Tor, an den steinernen Zinnenmauern entlang und den hochgiebeligen Häusern, die mit ihren Erkern, Söllern, Türmchen in einer verwirrenden und berückenden Unregelmäßigkeit übereinander klettern, und den Burgberg hinan bis zu der Warte, die so kühn in die Lüfte schaut.

Als Beiwerk zum Bilde haben auch Dürers Zeitgenossen die Landschaft gepflegt; er aber hob sie über den Zweck hergebrachter Dekoration und gab ihr einen eigenen Wert. Nirgends komponiert er mit jener Willkür seiner Landsleute, die arglos ihre wilden Felsenschroffen in den ruhigen Flachlandcharakter hineinbauen. Er achtet das Werk der organisch schaffenden Natur. Alle seine Wanderfahrten haben ihn geschult. Die eigenartigen, sicheren Linien kühner Bergzüge mit dem schattigen Steilabhang und die welschen Kastelle dazu, die auf seinen Stichen und Holzschnitten wiederkehren, hat sein Auge wirklich geschaut.

Das zerfallene Felsenschloß in Tirol, Innsbruck, das sich in den Wellen beschaut, und die Ansicht von Trient, wo die Etsch zwischen den kahlen Dolomiten ihren Bogen schlängelt, überzeugen ebenso sehr wie die heimatliche fränkische Wiesenlandschaft mit dem Hof der Drahtziehmühle im Vordergrund, mit den Wiesen

am Fluß und den lieben Kirchdörfern im Grünen bis weithin zu der blauen Ferne.

Nicht nur das Bedeutsame, das Greifbare, Bleibende reizt ihn, er will schon die flüchtige Stimmung und das momentane Spiel des Lichtes festhalten. Ganz modern erscheint er so bisweilen, und seine Bildchen wirken dann unmittelbar impressionistisch wie aus der Gegenwart.

Nichts ist bezeichnender für Dürers gewissenhafte Art, die so unendlich viel von der deutschen Wissenschaftlichkeit an sich hat, als die Weise, wie er der Natur und der Gesetzmäßigkeit ihres Schaffens im Bau des nackten menschlichen Körpers nachspürt. Seine Aktstudien lassen sich bis in seine Jugend zurück verfolgen; sie tragen zumeist den Namen des ersten Menschenpaares. Wenn er den Adam und die Eva in den Paradiesgarten setzt, so ahnt er, — und das scheidet ihn von den deutschen Malern seiner Zeit — daß Gottes Schöpferkraft auch den unbekleideten Körper nicht des Hauches der Schönheit entbehren ließ. In Deutschland, wo jahrhundertelang die Mißgriffe einer törichten Mode und die Gewohnheit eines luft- und lichtlosen Lebens den Menschenleib verunstaltet hatten, konnte diese Ahnung freilich nicht zur jubelnden Gewißheit werden, — wohl aber in Italien. Als er zum zweiten Mal in Venedig war, als er Bellinis und Leonardos Bilder gesehen hatte, als er selbst nach schönen Modellen Nacktstudien hatte machen dürfen, bebt der verlangende Schönheitssinn in ihm. Eher ein italienischer Meister als ein Nordländer scheint jene zwei lebensgroßen Bilder des neuen Adam und der neuen Eva im Prado gemalt zu haben. Hier sieht er nicht das Rüstzeug des Körpers, sondern den Leib in seiner sinnlichen weichen Hülle, nicht die Muskeln und Knochen, geschickt zu allerhand Hantierung, sondern die schwellenden Glieder, die zum Genießen sich regen; ein schmeichelndes Werben klingt aus dem Fluß der Linien, aus den tastenden Fingerspitzen, aus den atmenden Lippen und lockenden Augen.

Aber dann ists, als ob dem Deutschen das Opfer genügt hat, das er der südlichen Sinnenfreude brachte. Seit er der italienischen Sonne ermangelt, kommt das Grübeln wieder über ihn, das nicht genießen, sondern verstehen will. Er sucht mit aller seiner Gründlichkeit ein festes Fundament seines künstlerischen Schaffens, ergibt sich der Anatomie, studiert Proportionslehre und Physiognomik und müht sich, den Normalmenschen zu erdenken. Schon in seinen jungen Jahren führte ihn ein italienischer Meister Jacopo de' Barbari zu solchen theoretischen Versuchen; „der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätt, und daß ich auf diese Zeit lieber sehen wollt, was sein Meinung wär gewest, dann ein neu Königreich ...." Wir haben Studienblätter von ihm mit nackten Figuren, auf deren Rückseite er dann durch geometrische Konstruktionen, durch Kreise, Quadrate, Linien die rechten Maße zu finden sucht. Er geht weiter; auch in der Wiedergabe des seelischen Lebens drängt er das Individuelle und das Zufällige der Erscheinungen zurück und ergründet das Dauernde und Gesetzmäßige der Physiognomie. So stellt er wiederholt nach Leonardos Vorgang zehn Köpfe nebeneinander hin und entwickelt in dem Zug der Konturen den Ausdruck so, daß aus dem regelmäßig gezeichneten Antlitz durch Vordrängen oder Rückwärtsschieben der Profillinien sich einzelne Charaktertypen ergeben. Das ist bei Dürer nicht sprunghafte Laune oder geistreicher Einfall; er hängt an diesen Problemen fest und formuliert seine Ideen immer von neuem und baut aus ihnen im Geiste ein großes Unterrichtswerk auf, „ein Speis der Malerknaben" .... „So mag mit der Zeit ein Feuer doraus geschürt werden, das die ganze Welt leuchtt." Wieder und wieder hat er seine Theorien umgearbeitet und ihnen schließlich in den „Vier Büchern von menschlicher Proportion", die kurz nach seinem Tode zu Nürnberg besonders auf Pirckheimers Betrieb erschienen, einen wissenschaftlichen Abschluß gegeben. Allein das wußte er, daß Lehrsätze keinen Meister machen:

„Es muß gar ein träger Verstand sein, der ihme nit trauet, auch etwas weiteres zu erfinden, sondern liegt allwegen auf der alten Bahn, folgt allein anderen und untersteht sich nichten, weiter nachzudenken." Hoch über aller tüftelnden Gelehrsamkeit thront die Natur, und „so etwas der Natur entgegen ist, so ist es bös". Das Aufsuchen des Charakteristischen in der Menschengestalt und im Menschenkopf ist sein künstlerisches Ideal geblieben bis an sein Ende.

Seine Skizzen und Studienblätter sind in ihrer Fülle und in der peinlichen Weise ihrer Ausführung die besten Zeugnisse seines heißen Bemühens. Er zeichnet mit dem dezenten Silberstift lieber als mit der breiten Kohle, und wenn er schwarze und weiße Tusche nimmt, strichelt er so spitzig wie mit der Feder über das grünlich oder gelblich grundierte Papier, als sei die Sauberkeit der feinen Strichlagen das Endziel aller Kunst. Aber er weiß hier auch mit seinen paar leisen Tönen malerische Wirkung zu finden. Als ein virtuoses Stück echt Dürerscher Art muß ein Simsonbildchen im Berliner Kabinett gelten. Auf dunkelgrauem Grund ist mit dunklerer Tusche die sauberste Zeichnung aufgetragen und zart mit Weiß gehöht. Vorn schlägt sich Simson in kurzer Pelzschur mit den Philistern herum. Wald und Felsen bilden wie Kulissen den Hintergrund, und rechts baut sich eine Stadt mit Türmen und Mauern auf, deren Silhouette lebhaft gegen den hellen Horizont steht. Nun müßte man die Lupe nehmen, um zu sehen, wie der Künstler nach altmeisterlicher behaglicher Manier die Episoden der Simsonmär weiter in demselben Rahmen erzählt. Dort oben im Gebüsch würgt der Held den Löwen, darüber kommt er vom Berge geschritten mit den Torflügeln von Gasa, und wenn man in die Halle des Häusleins seitwärts zur Rechten schaut, gewahrt man, wie er in Delilas Schoß sein Lockenhaupt gebettet hat. Damit hat sich Dürer noch nicht genug getan. Unten auf der Friesleiste des Blättchens spielt er im krausen Ornamentwerk mit neckischen Faunen, die gleich Ziegenböckchen gegeneinander hüpfen,

und mit übermütigen Engeln, die Posaunen blasen und auf Meerungetümen daherfahren.

Farbenstudien um ihrer selbst willen hat Dürer nicht geliebt. Er trägt gern dünne Wasserfarben als nachträgliche Zutat auf seine Zeichnungen, und dann hat er an der unstofflichen Art, die die Deutlichkeit des Umrisses nicht zerstören darf, wohl seine Freude. Aber er denkt nicht in Farben. Die Empfänglichkeit für volle, schwellende Farbentöne, für die Suggestion des rein Malerischen ist ihm nicht gegeben.

Die ganze deutsche Renaissance kennt außer Matthias Grünewald kaum einen Koloristen, und so scheint es denn, als ob für Farbensinnlichkeit überhaupt dem Volke die Resonanz fehlte. Um so rückhaltsloser und wirksamer konnte Dürer vermöge der Schwarz-Weiß-Technik sich aussprechen.

Holzschnitt und Kupferstich waren in einer Zeit, die zur Erwerbung kostbarer Tafelgemälde kein Geld erübrigen konnte, der Notbehelf der Kunst, die nach Brot gehen mußte. Aber zu welcher souveränen Freiheit haben es Schongauers Schüler in diesem scheinbar spröden Organ gebracht! Hier lähmt nicht der Zwang, den ein auf Bestellung gearbeitetes Bild auferlegt, hier darf sich die Persönlichkeit mit all ihrer Liebenswürdigkeit, ihrem Sinnieren und Spintisieren, mit allen Empfindungs- und Stimmungsnuancen zur Geltung bringen. Es ist das lebendige Wort des Malers, gegen dessen Frische und Unmittelbarkeit das geschriebene, wie Goethe sagt, ein Mißbrauch der Sprache ist.

In Dürers Griffelkunst ist alles individuelle Urkunde.

Nachdem er zunächst eine Fülle von Marktware, von Heiligenbildern, Genreszenen und humanistischen Allegorien geschnitten hatte, beanspruchte er mit einem Werk voll übersprudelnder Phantastik zum ersten Male als Künstler ernsthafte Beachtung. Es ist die „Apocalypsis cum figuris“ eine Folge von 15 Blättern im großen italienischen Format, die 1498 erschien.

Der nordische Realismus wagt sich immer gern aufs Gebiet des Metaphysischen und der Mystik hinüber, und besonders der Jugend ist es hier eigen, daß sie gestalten will, was der Gestaltung widerstrebt. Der tiefgründige, geheimnisschwere Text der Johannisoffenbarung behagte zudem einer Zeit, die, durch Türkennot und Pestilenz gepeinigt, den Gevatter Tod täglich bei sich zu Gaste sah und von seinem Gruseln sich überschauern ließ. Uns liegt die dunkle Verworrenheit des Inhalts fern, und noch unverständlicher ist uns die traditionelle Redeweise der Allegorie geworden, deren Dürer nicht entraten durfte, wenn er zu seinem Volke sprechen wollte. „So zerrüttet auch Dürer mit apokalyptischen Bildern, Menschen und Grillen zugleich, unser gesundes Gehirn." Uns bleiben heute die Bilder ungenießbar, und es reizt uns nur noch die Art, wie der Künstler geistig und technisch den widerstrebenden Stoff zu bewältigen strebte. Das Thema verlangt einen gewaltigen Stil. Da gellt der Kriegsruf der apokalyptischen Reiter, da droht das siebenköpfige Ungeheuer, sausen die fressenden Schwerter der Engel, stöhnt die gewürgte Menschheit — Papst und Kaiser, Ritter und Abt, Männer und Frauen, ein entsetzlicher Haufe. Leidenschaft und Schwung überall, in den wilden, flatternden, knitterigen Gewändern, in den zerrissenen, verwehten Wolken, in der ungestümen Hast der Bewegung, in dem Niederfallen der flammenden Sterne — selbst Sonne und Mond spiegeln in verzerrten Gesichtszügen die Erregung wieder. An Gottes Lippen liegt der Knauf des Schwertes, und aus seinen Augen schießen Flammen. Ein strafendes Christentum verkündet mit Posaunengedröhn die Vergeltung. Die Mienen der Seligen zeigen nicht Frieden noch Milde, und ihr Himmel ist mit dicken Torbalken verschlossen. Selbst die Engelsköpfe sind hart, wie aus Holz gehauen; die Backenknochen treten hervor, die Formen des Halses, der Hände, der Füße sind sehnig ausgearbeitet, ihre Locken gleich ringelnden Flammen. — Aber mit einem Male ists, als ob

das Stürmen schweigt; das Pathos verklingt, und eine stille lyrische Melodie kommt schmiegsam aus der Ferne herangezogen. Durch Wolken leuchtets wie warmer Sonnenstrahl, und drunten liegt ein Fleckchen Erde in lachendem Frieden, eine Stadt mit zierlichen Türmen und Zinnen, am Waldsaum ein ragendes Schloß, ein kühner Bergzug und dann ein Stück Meer mit Schiffen, die darüberziehen.

Ein leidenschaftlicher Ausdruck, der sich nicht sänftigen kann, und ein Überquellen des Bildes von Figuren bis zu den Rändern hin kennzeichnet auch noch den Stürmer und Dränger, als er die Passion Christi im Holzschnitt und im Kupferstich erzählte. Als er bald darauf dasselbe Thema in den Zeichnungen der sogenannten grünen Passion variierte, ist er ein anderer geworden. Die aufdringliche Pantomimik hat er abgetan, er konzentriert die Komposition auf eine klare Idee und läßt diese in schlichter, aber desto ergreifenderer Seelensprache zu uns reden. Der Gruppenaufbau und die fein abgewogene und abgestufte Anteilnahme der Personen in der Kreuzabnahme machen dies Bildchen zu einem Meisterstück, das nicht verliert, wenn man es mit Rembrandts Radierung und Rubens' Antwerpener Altarbild zusammenhält.

Die Apokalypse ist eine laute, eifernde Bußpredigt, die Passion ein erschütterndes Klagelied, aber das Marienleben eine reizende Plauderei. Es zeigt den Künstler Dürer ganz als Menschen. Es ist die erste Bibelübersetzung ins gute Deutsch, eine idyllische Familiengeschichte, eine bürgerliche Heliandsmär. Gerade zu den Deutschen ist das Heil gekommen. Wo draußen auf der Waldwiese die Schafe gehen und die Böcklein sich stoßen, ist der Engel der Verheißung zu dem alten Joachim getreten; der fällt nun aufs Knie, und die anderen Hirten mit Knotenstock und Schalmei staunen zu dem Wunder hin und nehmen mit Ehrfurcht ihren Hut ab.

In einer Nürnberger Kammer inmitten altfränkischen Hausrates ist Maria geboren; unter Basen und Gevattern wächst sie

auf; mit dem Schlüsselbund und dem Täschchen an der Seite wandelt die liebe Magd durch die engen Gassen, wo die hohen Giebelhäuser stehen und die Laufbrunnen plätschern und von fern die trotzige Kaiserburg herniederschaut.

Die Nachbarinnen mit den unförmlichen Staatshauben und die Männer mit den hohen Filzhüten stehen zu ihrer Seite, als sie in feinem Schleiertuch und kostbarem Schleppenrock dem würdigen Joseph sich vermählt.

Dann legt sie voll fraulicher Seligkeit ihr Geheimnis an Elisabeths Herz.

Nun wird der Heiland geboren, während der Stern von Bethlehem durch das zerlöcherte Dach blickt; und die Engel bestaunen mit der Mutter das Wunder, und Joseph kommt mit seinen Unterschuhen, und die Hirten kommen mit dem Dudelsack, und in den Lüften jubilieren die Engel.

Und wieviel Mutterglück, als die hochgeborenen Könige mit reisiger Gefolgschaft und köstlichen Gaben in die niedere Hütte treten.

Dürers Ägyptenland liegt dicht bei Nürnberg. Da sitzt Maria am Rocken, und während ihr Fuß leise die Wiege bewegt, spinnt sie den seidigen Faden so fein — selbst die Engel, die ihr Waldblümlein zur Gabe bringen, haben kein wunderbareres Gespinst gesehen. Daneben zimmert Vater Joseph mit der Axt, und übermütige geflügelte Schalke tollen um ihn herum und sammeln die Späne in Körben. So geht das Leben der Maria dahin, bis es mit marterndem Schmerze verklingt und bis die Demütige die Krone der Seligkeit empfängt.

Auf diesen Marienblättern liegt ein heimliches Behagen. Im stillen Gehäuse ist das alles ersonnen, als der Sonnenschein durch die Fensterchen kam, ein warmer Humor das Herz umschmeichelte und fröhlich sich die Gedanken aneinander reihten. Keiner hat solche Töne wiedergefunden, kein italienischer Maler und auch kein deutscher Meister.

Das Glück, das Dürers Melodien hier singen, blieb ihm selbst versagt. Drum ists, als ob ein leiser Klang von Wehmut mithineinfließt. Seine Frau — „meine Agnes“ nennt er sie — hat ihm keine Kinder gegeben. Und er trug doch in seinem Herzen soviel menschlicher Innigkeit. Mit schlichter Ehrfurcht hat er immer seines Vaters gedacht, dessen tägliche Rede war, daß die Kinder Gott lieben und treulich gegen ihren Nächsten handeln sollten. Seine Mutter hat er bis in ihr hohes Alter hinein gepflegt; unablässig klang ihm ihr Segensspruch „Geh im Namen Christi“, und als sie starb, zeichnete er sich mit rührender Anhänglichkeit in seinem Gedenkbuch die letzten Augenblicke ihres Lebens auf. Für seine jüngeren Geschwister hat er aufopfernd gesorgt, und nie ist er müde geworden, seine Hausfrau zu malen; selbst als er nach den Niederlanden zog, mochte er sie nicht daheimlassen.

Wer heute in Nürnberg zu seinem Hause eingeht, der dämpft von selbst die Schritte. Unten der Flur, dunkel und schattenhaft. Zwei mächtige Holzpfeiler stehen da und tragen den oberen Stock. Die Räume hier sind klein und niedrig, daß man fast zur Decke greifen mag. Fremder Hausrat bringt ein zierliches Behagen hinein und eine Traulichkeit, die einst die rußigen Wände so nicht kannten. Nun noch eine Treppe hinauf; Balkenlagen und Fachwerkmauern ohne Sucht nach Übertünchung und verhüllendem Putz. Draußen sieht man durch die Fenster die steile Burg und das Tiergärtnertor und den Wallgang. Drinnen hat man in Nachbildungen das meiste von den Zeichnungen des Meisters zusammengetragen. — Da läuft es einem über die Seele mit einem Male wie ein frommer Schauer; man denkt an den Stall zu Bethlehem — — in dieser Enge — welche Welt!

Eine harmlose Fröhlichkeit schlummert stets in Dürer. Sie kann sich zu übermütigem Scherz steigern, daß seine Randzeichnungen wie Landsknechtsschwank und Volkslied klingen, aber es kommen auch Stunden, da sie entflohen scheint. Dann ist er der Grübler.

So schafft er jene drei Stiche, die, mehr wie jedes andere Blatt, Dokumente seines Geistes sind.

Hier sitzt er als „Heiliger Hieronymus“ in seinem Studio. Das Licht fällt durch die Butzenscheiben, man hört die Ruhe atmen. Oder ist das Faust, der von seinem Spaziergange heimgekehrt ist? Er hat den Pudel zur Ruhe gewiesen, und nun wirds „in seinem Busen helle, im Herzen, das sich selber kennt“.

Aber auch bei Dürer quillt nicht immer die Befriedigung aus dem Busen. Es kommt die Stunde der „Melancholie“, des nagenden Zweifelns, da der Genius seine Flügel ermatten fühlt und mitten in all dem nichtigen Rüstzeug des Geistes erkennt, daß unser Wissen Stückwerk ist. Er vermag es nicht mehr, „aus diesem Meer des Irrtums aufzutauchen“. „Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt; dem Wurme gleich' ich, der den Staub zerwühlt.“

Müßiger Verzagtheit fällt ein tapferes Herze doch nicht zum Opfer. So reitet auf dem Stich „Ritter, Tod und Teufel“ der Geharnischte dahin im dunklen Schatten des Tals, und nicht das Gerippe mit dem Stundenglas, nicht der Unhold aus der Hölle hat Gewalt über ihn. Dem unverzagten Streiter winkt über Felsen das leuchtende Ziel. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen!“

Wie Goethes Faust ist die Summe der Dürerschen Griffelmalerei eine hohe künstlerische Offenbarung dessen, was wir deutschen Geist nennen, und deshalb eine Schöpfung, erhaben über alle Zeit.

Albrecht Dürer ist unter den deutschen Malern der erste, der auf die Benennung Künstler Anspruch macht. Er fühlt etwas vom Gottesgnadentum der Kunst und ordnet sein Talent nicht mehr den handwerksmäßigen Gepflogenheiten unter. Er will seinen Landsleuten nicht geben, was sie für ihr gutes Geld verlangen, sondern er will nach seinen Ideen schaffen, will gestalten, was in seiner Seele nach Erlösung ruft. Eine persönliche Note taten wohl auch die anderen Meister zu ihren Bildern hinzu, aber bei ihm

ist sein Temperament alles. Insofern ist er ein Renaissance-charakter.

Eine kurze Fahrt nach Italien hatte ihm diese heitere Freiheit des Geistes zum Bewußtsein gebracht. Die Lichtstrahlen, die in seinem Herzen blieben, ließen ihn nie mehr ins Alltägliche zurück-sinken. Seliges Gefilde der Kunst — mit Schulden und Sorgen hatte er sich auf den Weg gemacht. Die welschen Künstler, die im stolzen Herrentum einhergingen, setzten an seinen Täfelchen aus, daß sie nicht „antikischer Art" seien, aber sie mußten doch die solide Kleinmalerei bestaunen, und Tizians Lehrer Giovanni Bellini hat ihn „vor viel Gentilomen gar sehr gelobt". Und als er dann in Venedig das Altarbild der deutschen Kaufleute, „Das Rosen-kranzfest", malte, kamen der Doge der Stadt und der Patriarch von Aquileja, das Werk zu sehen. Die Signoria bot ihm ein Jahresgehalt von 200 Dukaten, wenn er bliebe; in Ferrara und Bologna schmeichelte ihm eine begeisterte Huldigung der Künstler. „Ich bin ein Gentiluomo worden!" rief er, und doch war er zu sehr Deutscher von Sinn und Gemüt, um über Welschland seine Heimat zu vergessen.

Was er vor seiner Römerfahrt an Altarwerken geschaffen hatte, — das Triptychon zu Dresden, die Beweinung Christi in München und in Nürnberg, der Paumgärtneraltar in München und die drei Könige in den Uffizien — ist tüchtige Arbeit und für seine Künstler-schaft bezeichnend, die sich anfangs von dem pathetischen, herben Mantegna, dann von dem weichen, melodischen Bellini befruchten läßt. Mit diesem wetteiferte er, als er jenes Altarwerk in Venedig malte. Der sonst das bescheidenste Herz von der Welt hatte, durfte sich hier selbst loben, „daß ein besseres Marienbild, ein erhabener und lieblicher Gemälde" nicht im Lande sei. Das Rosenkranzfest ist in Wahrheit ein festliches Bild; von Sonnenstrahlen und Rosen-blüten liegt etwas darauf. In einer Baumlandschaft, die sich zu einer Felsenferne verliert, ist Marias Thron errichtet; zwei Engel

halten das prächtige Diadem ihr zu Häupten. Sie krönt dem Kaiser Max, der vor ihr kniet, mit Rosen das Haar, und der Knabe auf ihrem Schoße schmückt den Papst. Die Brüderschaft in festlicher Gemeinde liegt ringsum in Anbetung und in froher Erwartung der Rosenkränze, die eine Schar von Engeln herniederträgt. Zu den Füßen der Himmelskönigin sitzt auf der blumigen Wiese ein Engel und läßt voll Entzücken seinen Hymnus zur Laute ertönen.

Rund und weich, mit südlicher Grazie führt Dürer hier die Linien, und inmitten des farbenfrohen Landes ist selbst ein Hauch sinnlicher Farbenfreude über das Bild gekommen.

Hatte Dürer bisher seine Madonnen nach der heimischen Sitte der Nürnberger Bürgerin gekleidet und ihr am liebsten das weiße Kopftuch auf das Haar gelegt, so hüllte er sie auf dem venezianischen Bilde in eine festliche Renaissancetracht. Ebenso feierlich hat er auch seine „Madonna mit dem Stieglitz" in Berlin angetan. Ein feines, blaues, leuchtendes Gewand hat sie an, aus dessen Achselschlitzen ein weißer Stoff quillt. Auf der Brust teilt sich das Kleid und zeigt ein eckig ausgeschnittenes rotes Untergewand. Um ihren Hals liegt ein dünner Goldreif. Das mattblonde Haar hat sie gescheitelt, daß es sich glatt an die Stirn legt; in gelbschimmernden Ringelfäden fällt es dann über die Schulter; nur ein Strähnchen schmiegt sich kokett über das Ohr hin nach der Wange. Die Augen sind weit geöffnet, der Blick ist in die Ferne gerückt. Das Gesicht kann nicht überzeugen; etwas Unlösliches liegt darin. Die allzubreite und allzuhohe Stirn will sich nicht gut mit dem zarten Oval des Kinns und dem zierlichen Munde einen. Man glaubt zu fühlen, wie dem Künstler noch der italienische Schönheitsrausch in den Fingerspitzen bebt, wie er die unregelmäßigen Züge des nüchternen deutschen Typus durch die anmutig geschwungenen Linien der Venezianerin zu korrigieren sucht — aber durch diese Konstruktion unbewußt eine Kälte und Glätte hineinbringt, die

des Individuellen entbehrt und den Eindruck der Unbedeutendheit hervorruft.

Der Maler, der auf seinen Holzschnittblättern so bestrickend vom Frauenleben zu plaudern wußte, ist kein Frauenmaler. Seine Art ist zu gründlich, er zergliedert zu scharfäugig das weibliche Gemüt, und wo er graziös sein möchte, merkt man leicht die Manier. Nicht er, sondern Holbein sollte uns die deutsche Madonna bringen. Dafür hat uns Dürer den Typus des deutschen Heilands geschaffen, dessen Ewigkeitswert man an dem Zeuskopf des Phidias messen mag. Es ist das längliche Gesicht mit dem am Kinn geteilten Bart und dem geringelten Haar, das zu den Seiten der gefurchten Stirn sich niederlegt; der Nasenrücken ist schmal und leicht gebogen, aus den halbgeöffneten Lippen haucht ein leiser Schmerz, und die Augen, die tief unter den lastenden Brauen fast zornig geradeaus schauen, denken das Leid der Menschheit. Es ist der Dulder, der, erhaben über alle pathetische Wehmut, sich selbst beherrscht und die Qual der blutigen Pein niederkämpft. Eine knorrige Kraft ist hier verkörpert, gewaltiger als das Schicksal, das sie trägt.

Männergestalten sind dem Maler immer anziehender erschienen als die leicht erschöpften Frauen seiner Zeit. Köpfe, die die Natur zur Werkstätte leidenschaftlicher Empfindungen geschaffen hat, mußte er bilden, das Machtvolle einer monumentalen Haltung und Bewegung festhalten. Wie von einem erhabenen Rhythmus geführt, fügen sich dann die Einzelfiguren zu organischer Gruppierung. Die stille Größe der Antike hebt sich über die altfränkische realistische Kompliziertheit. Selbst die Falten der Gewandung laufen in große Linien aus.

Welch ein Unterschied zwischen dem Massenmord der zehntausend persischen Christen, deren Marter er 1508 für Friedrich den Weisen schilderte, und dem Hellerschen Altarbilde, das ein Jahr darauf entstand. Eine ganze Kunstepoche liegt dazwischen, ein Kampf

zwischen der Fülle des Kleinlichen und der Größe, die in der Beschränkung liegt. Engel haben die Jungfrau aufwärts getragen, wo in den Wolken Gott und Christus die Selige krönen. Unten aber stehen um das leere Grab die Apostel, blicken in die Gruft, schauen in die Höhe, begreifen und bestaunen das Wunder, das sich vor ihren Augen vollzieht. Zwischen den beiden Gruppen, zu denen sie sich ordnen, geht der Blick in eine tiefe Landschaft hinaus. So wird das Gefühl der Weite erzeugt und mit ihm unwillkürlich das der Höhe, die sich zwischen den irdischen Vorgang und das himmlische Ereignis legen muß.

Von allen Werken Dürers konnte dies auf eine klassische Geltung Anspruch machen, die über die Grenzen der Heimatkunst hinauswächst. Es trägt die großen Züge der Renaissance, und man denkt hier an Goethes Wort, daß Albrecht Dürer, „wenn man ihn recht im Innersten erkannt hat, an Wahrheit und Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten Italiener zu seinesgleichen hat". Die Schönheit des Ganzen können wir nur noch aus einer Umrißzeichnung ahnen, denn das Bild hat 1674 ein neidischer Brand vernichtet. Die Einzelheiten aber dürfen wir noch in einer Fülle von Gewand-, Hand-, Fußskizzen und Studienköpfen bewundern, die als Gepräge Dürerscher Kunstfertigkeit auf der ganzen Welt bewertet sind.

Die gleiche Großzügigkeit, die auf dem Hellerschen Altarbilde liegt, konnte Dürer in seinem bekannten Dreifaltigkeitsbilde nicht wieder erreichen. Er bändigt den Sprudel nicht, der ihm in verwirrender Fülle hier Köpfe und Gestalten zuträgt und seine malerische Kraft erschöpft. Um die Dreieinigkeit hoch in den Wolken fliegen die Engelscharen, knien die Heiligen alle, schweben, in Anbetung versunken, die seligen Menschen in unübersehbarer Zahl vom Bauersmann bis zum König und Papst. Aber zwischen den Wolkensäumen lugt doch wieder die Erde hindurch, wo die Sonne über das Meer kommen will und über die Stadt, die an seinem Ufer ruht.

Das Gebiet seiner Kunst hat Dürer selbst einmal nach der engen Auffassung seiner Zeit so begrenzt: „Die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienst der Kirche, ... behält auch die Gestalt der Menschen nach ihrem Ableben."

Nach der Vollendung des Dreifaltigkeitsbildes ist es die Psychologie des Einzelmenschen, in die sich immer durstiger sein ganzes Sinnen versenkt. Im Charakterkopf sucht er das seelische Problem. Das kleinliche Nebenwerk jeder flüchtig huschenden Stimmung schaltet er aus, groß und rein stellt er die Idee hin. Leonardos Anregungen wirken aus der Jugendzeit in ihm fort, und die Reise, die den Fünfzigjährigen nach den Niederlanden vor die Bilder Quinten Massys' und Hubert van Eycks führte, überzeugte ihn, daß seine Kunst auf dem rechten Pfade lief.

Die ersten Kapitel seiner Versuche einer Seelenanalyse reichen zu dem kleinen Selbstbildnis zurück, das er als dreizehnjähriger Knabe vor seinem Spiegel zeichnete. Nie ward er dann überdrüssig, seinen Vater, seinen Meister, seine Mutter, seine Frau, seinen Bruder und vor allem seine eigene Wesenheit im Bilde zu zerlegen. Mit scharf betonter Charakteristik hat er seine Landsleute, die Fürlegerin, den Oswald Krell, den Hans Tucher und seine Frau, die beiden Paumgärtner porträtiert. Er konnte Friedrich den Weisen und den Kaiser Max konterfeien, durfte venezianische Berühmtheiten und allerhand Reisebekanntschaften festhalten und sich an Pirckheimer, Erasmus, Melanchthon und Albrecht von Mainz versuchen. Die ganze Menschheit hat ihm gesessen.

Auf der Höhe des Lebens zieht er das Fazit seiner Psychologie. Es liegt in den Köpfen des Bernhard van Orley in Dresden, des Hans Imhof in Madrid und der beiden Männer in Berlin. Holzschuhers und Muffels Bildnisse haben in der Geschichte der Kunst einen dauernden Platz und, was mehr sagen will, einen volkstümlichen Wert. An ihnen geht selbst der hastige Museumstrotter nicht kalt vorüber. Wer sonst in einer minutiösen Technik nur

hemmende Pedanterie sieht, ehrt hier die Gewissenhaftigkeit, die das kleinste Haar nicht verachtet und ein Wunderwerk von Realistik zu stande bringt. Wer in Dürers Kolorismus die klangvollen Symphonien vermißt, findet hier, wo die Charakteristik markante Töne fordert, eine unbestreitbare Gewalt über die Farbe. Aber was mehr als alles das zu den zwei Nürnberger Köpfen uns zieht, ist das Gefühl, daß über Zeit und Tod hinweg hier Männer einer geschwundenen gesunden Generation mit lebendigem Wort uns anreden. Ein Geschlecht steht auf, stiernackig und zielbewußt, voll verstandeskühlen Selfmademansinns. Dieser Holzschuher mit seinem jugendlichen Greisengesicht, mit dem wasserklaren, aus den Winkeln herausbohrenden Blick, und dieser Jakob Muffel mit seinen hellbraunen, wimperlosen Augen, die in ihrer Kälte zu der spürenden Nase und den dünnen, harten Lippen passen, haben beide allezeit eine suggestive Kraft.

Dem Realismus, den Dürer in diesen Köpfen mit all seiner Ehrlichkeit und Gründlichkeit offenbarte, Stil und Monumentalität zu geben, war sein letztes Ziel. Er erreichte es in den Köpfen der vier Apostel. Nicht der bindende Auftrag eines Bestellers hat dies Werk veranlaßt, der Meister ließ sich nicht mehr meistern, er schuf nur noch aus freiem Impuls seines Geistes. So ist es die Verklärung seines Künstlertums. In Form und Seele ein einziger sich aufschwingender Glockenklang. Nichts von flacher und theatralischer Schönheit haftet hier, in jedem Zuge arbeitet ein Temperament, ein volles Leben. Auf wenige große Linien ist alles Körperliche, auf eine ruhige, volle Farbe alles Stoffliche gestimmt. Aus der grandiosen Sicherheit, von der alles Stückwerk abfällt, aus dem zum Gipfel erhobenen Menschentum, dem seine Kunst sich ergibt, weht der Atem der Ewigkeit.

Man denkt vor diesen Aposteln in der Münchener Pinakothek an die vier Heiligen, die Giovanni Bellini auf den zwei Flügeln seines Triptychons in Santa Maria de Frari zu Venedig der

thronenden Gottesmutter zur Seite stellte. So hat wohl auch Dürer seine zwei Tafeln als Teile eines mächtigeren Werkes gedacht. Ehe er an die Vollendung gehen durfte, fühlte er seine Lebenskraft entweichen.

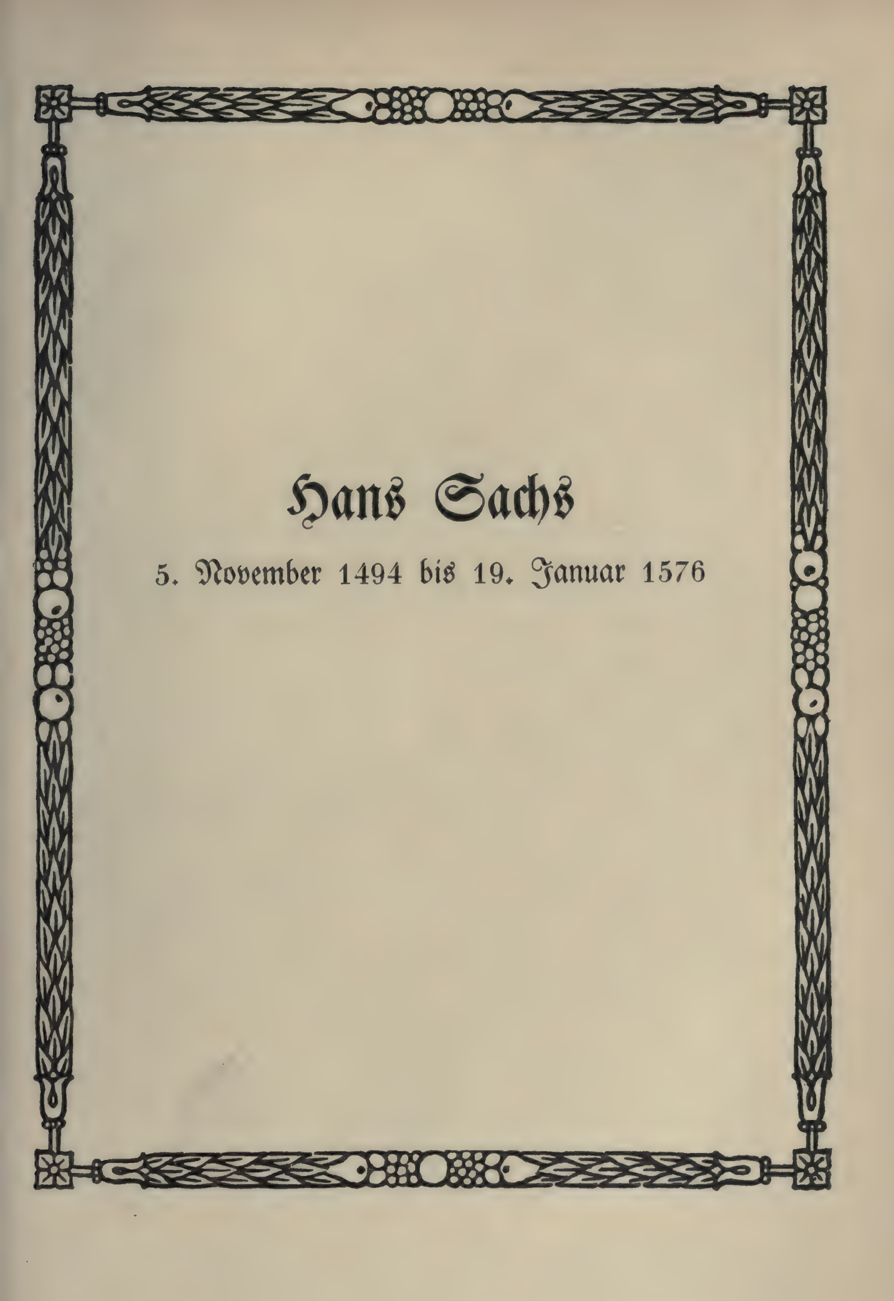
Das Resumé seines Ringens und Strebens mochte er nicht nach Geld und Geldeswert geschätzt wissen; er schenkte das „kleinwürdige" Gemälde dem weisen Nürnberger Rat zu seinem Gedächtnis. So wurde es zugleich zum Zeugnis einer vornehmen Künstlergesinnung, die der fressende Rost kleinlicher Alltäglichkeit nicht hatte zerstören können. Denn einen Dornenweg war er gegangen.

Wir haben aus seinen letzten Jahren eine Federzeichnung; darauf hat er sich selbst dargestellt, nackt, den Körper voll von Spuren des Leidens. Mit der Hand deutet er auf die linke Hüfte, und er schreibt an den Rand: „Do der gelb Fleck ist und mit dem Finger drauff deut, do ist mir weh."

Ritter, Tod und Teufel — nun mußte der letzte Kampf gefochten werden.




1545 : HANS . SACHSN . ALTER . 51 . IAR



Hans Sachs

5. November 1494 bis 19. Januar 1576



ls die jugendherzigen Humanisten die Götter Griechenlands über die Alpen führten, sahen sie ihr Vaterland im glückverheißenden Morgensonnenschein liegen. Und wie sie so dahinschritten im genialischen Vagantentum, war selbst ein Stück antiker Menschenherrlichkeit und sieghafter Lebenszuversicht in ihr Blut übergegangen, mochte gleich Darben und Demütigung an ihrem Wege warten. Aber da saß um 1530 zu Nürnberg einer in engen Mauern; der schrieb eine „Klagred der neuen Musen oder Kunst über ganz Deutschland" und ließ die Göttlichen nach dem Parnassus zurückkehren aus Gram darüber, daß man ihrer im deutschen Reiche nicht achtete.

Im Munde Huttens oder Celtis' hätte das wie das Stöhnen eines gemordeten Lebens geklungen, aber, der diese Klage in Verse strömen ließ, war Hans Sachs. Er hat es wohl selbst nicht ernst mit seinen Worten gemeint; jedenfalls durfte er noch ein halbes Jahrhundert unermüdet und unverdrossen weiterreimen. Und wenn er am späten Abend auf den Weg zurückblickte, den er gegangen war, sah er die kleine Saat, die seine fleißige Hand ausgestreut hatte, in vergnüglichem Wachstum sprießen, während an den stolzen Bäumen, die die Humanisten gepflanzt, die goldenen Früchte vor der Reife dorrten.

Vom Sturm und Drang der Renaissance weht nichts durch Hans Sachsens stillen Winkel; aus tiefem Seelenfrieden, den kein Hauch der Leidenschaft überläuft, plätschert seine Dichtung.

Auch die Humanisten waren zumeist Bürger- und Bauernsöhne, aber das Volk blieb unter ihnen im Tal zurück — profanum vulgus.

Hans Sachs dünkte sich nicht, Grieche zu sein, keine Akademie hat ihn verdorben. Und während jene ihr Pantheon abseits vom Markt und von den Gassen bauten, bewirtete er die Musen gut

bürgerlich. Er ist der Biedermeier des Humanismus. Das solide Bürgertum kommt in ihm zu Worte mit all dem Dauerhaften, das darin steckt, mit seiner verständlichen Moral, seinem Lerntrieb, seiner Heimatslust. Er wurde nicht wurzellocker gleich jenen anderen; er haftet mit allen Fasern in Nürnberger Erde. Jene haben sich einander ihr Leben lang überschwenglich gefeiert und verhimmelt und sind dann oft interessante literarische Erscheinungen geblieben; Hans Sachs, dieser homme du peuple, wußte nichts vom Adel des Genies — aber er ist ganz und gar eine Seite des deutschen Wesens, ist das deutsche Bürgertum selbst. Drum tönt auch sein Name so volkstümlich, beinahe wie Luthers Name

Seine Dichtung ist eine gesunde Kost, aber von jener Gesundheit, die einer verfeinerten Generation bisweilen aufdringlich erscheint. Immer wenn die gelehrte Ästhetik dünkelhaft zu Gerichte saß und in der bedeutungsvollen und schönen Form das Ziel aller Kunst erkannte, mußte Hans Sachs als armer Sünder seitab stehen. Doch wenn der Verstand einmal genug hatte von der stillen Größe der Antike, dann machte man ihm eine Reverenz. Opitz und die vornehme Rhetorik des siebzehnten Jahrhunderts wußten nichts von ihm, aber der mutige Thomasius mit seinem frischen Aufklärungsgeist schätzte ihn über Homer. Dann hat Goethe so klar und freundlich in die Welt des alten Meisters hineingeblickt. Auch seine Freunde führte er zu ihm, Lenz und vor allem Wieland, der gleich so enthusiastisch rief: „In weniger als vier Monaten a dato soll keine Seele, die Gefühl und Sinn für Natur und Empfänglichkeit für den Zauber des Dichtergeistes hat, in Teutschland sein, die Hans Sachsens Namen nicht mit Ehrfurcht und Liebe aussprechen soll.“ Mit derselben Begeisterung setzte auch Tieck den also Gefeierten in den Garten der Poesie dicht neben die Allergrößten, neben Sophokles, Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe. — Auf diesen Wegen begegnet er uns heute nicht mehr — vielleicht weil uns der Reiz des Gegensatzes fehlt, weil wir den ge=

sunden Hans Sachsischen Wirklichkeitssinn, den frühere Zeiten entbehrten, in unserer Kultur nicht mehr zu vermissen brauchen.

Ein stolzes Bild bauen wir im Geiste um Hans Sachs herum — das Nürnberg der Renaissancezeit. Keine deutsche Stadt prangt in solcher Schöne. Das Geschick hätte ihm keine köstlichere Heimat geben können. Darum hat er auch den freudigen Heimatssinn in sich getragen alle Tage. Seine ganze Kunst ist Heimatskunst.

Die vielbesungene Stadt hat auch er besungen in 400 Versen. Er zählt mit weitläufigem Behagen ihre Straßen und Brunnen, ihre Tore und Türlein, ihre Schlagglocken und Brücken, Märkte, Badstuben, Kirchen und Mühlen, ... und das emsige Völklein, das darinnen wohnt, ist reich und mächtig, gescheit und geschickt. Da spannt sich der Handel über alle Länder, da rührt sich das Handwerk und die sinnreiche Kunst, und allerhand Kurzweil erfreut das Herz. Und über dem Ganzen sitzt der vortreffliche Rat und sorgt für gutes und gerechtes Regiment. Wie ein Adler im köstlichsten Rosengarten ruht die Stadt; draußen lauern viel böse Tiere, aber vier Jungfrauen halten treue Hut, daß kein Neider das Glück störe — die Weisheit, die Gerechtigkeit, die Wahrheit und die Tapferkeit .... Der Dichter hätte noch glänzendere Lichter seinem Lobgesang aufsetzen können, hätte er der großen Männer gedacht, deren Wert damals weit über die Stadtmauern hinaus galt und deren Schatten noch heute durch die engen Gassen wandeln, der Pirckheimer, Ebner, Scheurl, Pfinzing, Paumgärtner, Behaim, Schedel, Holzschuher, Imhof, Tucher, Dürer, Vischer, Stoß, Krafft.

In einem anderen Gedichte hat Hans Sachs sein kulturgeschichtliches Thema enger gefaßt und überfliegt den Hausrat, „so ungefehrlich in ein jedes Haus gehört". Er zählt so gern wie die Kinder etwas auf, und hier notiert er „bei dreihundert Stück". In der Wohnstube zeigt er Tische, Stühle, Sessel, Bänke, Polster,

Kissen und Faulbett, Gießkelter und Kandelbrett, nennt Tischzeug und Eßbesteck, Gläser, Leuchter, Schachspiel, Karten, Würfel und Brettspiel, Uhr, Schirm, Spiegel, Schreibzeug und Bibel und Fibel. Dann geht er durch die Küche mit ihrem nützlichen Geräte, durch die Speisekammer mit den Vorräten, unter denen neben Brot, Eiern, Gemüse und mannigfachem Fleisch auch Obst, Kuchen und Konfekt, Rosinen, Mandeln, Korinthen und Gewürze aller Art liegen; durch den Keller, in dem Bier und Wein lagern, durch die Schlafstube, wo bei dem Bett die Truhen mit Kleinoden, Silbergerät und kostbarem Stoff stehen, durch Ställe und Badkammer bis zur Wochenstube.

Gleich wird da beim Lesen ein Dürersches Interieur lebendig oder eine Bühnenszenerie aus den Meistersingern — ein trauliches Gemach mit behaglicher Balkendecke, der Hausrat gediegen, Schränke von gebräuntem Eichenholz, hie und da ein blankgeputztes Zinngerät, ... und ein Alter im weißen Bart sitzt im Lehnstuhl, hat einen Folianten vor sich und blickt in das grüne Laub, das draußen rankt, und in den tanzenden Sonnenstaub, der seine Bahn durch das geöffnete Fenster zieht. In Wahrheit sah der Zuschnitt einer Nürnberger Handwerkerwohnung viel einfacher aus, und auch Hans Sachs paßt in den reichgeschnitzten Rahmen nicht hinein.

Jost Amman, der 1560 nach Nürnberg kam, hat eine „Beschreibung aller Stände auf Erden" in Holz geschnitten, und Hans Sachs hat den Begleittext in Versen dazu geschrieben. Das eine Bild zeigt den Schuhmacher. Vorn sitzen an einem niederen Arbeitstisch zwei Gesellen auf dreibeinigen Schemeln und sticheln und ziehen den Pechdraht. Der Meister mit dem Schurzfell und der Geldtasche an der Seite hat seinen Platz im Hintergrunde am Fenster, wo an einer Querstange die fertigen Schuhe und Pantoffeln hängen. Jetzt ist er gerade aufgestanden und handelt mit einem Bauernweibe, das sich von der Straße her in die Werkstätte

biegt. Es ist ein öder Raum ohne Romantik; aber Hans Sachs hat hier sein langes Leben zugebracht; kein geläuterter Kunstsinn oder bequemliche Wohlhabenheit haben ihm einen behaglichen Musensitz geschaffen.

Das Schusterhandwerk gehörte nicht zu den vornehmen Professionen. In den „ungleichen Kindern Eve" wird die böse Rotte Kains zu allerhand schweren und verachteten Beschäftigungen verurteilt — auch zum Schustern. Dennoch hat Hans Sachs allezeit sein Metier in Ehren gehalten und hat sich gelegentlich mit entrüsteter Klage über die Sudelei und Wudelei des unlauteren Wettbewerbs ausgesprochen.

Sein ganzes Leben geht in Nürnberg dahin, nur seine Wanderzeit hielt ihn fünf Jahre fern und führte ihn durch Bayern, Franken und die Rheinlande bis nach Sachsen. Mit dreiundzwanzig Jahren heiratet er 1519 die Kunigund Kreuzerin. Er erbt seiner Eltern Haus, erwirbt später ein anderes in der Gasse, die heute seinen Namen trägt, freut sich an sieben Kindern und sieht sie alle vor sich sterben; nimmt im hohen Alter noch einmal ein junges Weib und schustert und dichtet, bis den Einundachtzigjährigen der Tod holt.

Über das große deutsche Vaterland geht indes eine brausende Zeit dahin; der Schall ihrer Schritte dringt auch in seine Werkstatt, aber gedämpft klingt er schon, nur mahnend, nicht erschütternd. Sein Vater war ein Schneider, seine Pate war ein Messerschmied, von einem Schuhmacher lernte er das Handwerk, von einem Leineweber die Regeln der Meistersingerkunst, — die kleinen Leute Nürnbergs waren seine Freunde, Gevattern, seine Kunden, sein Publikum. Sie hörten seine Reime, erbauten sich an seinen Sprüchen, lachten im Gasthaus zum Heilsbrunner Hof über seine Schwänke und Späße und hefteten die billigen Einblattdrucke mit den anschaulichen Holzschnitten an ihre Kammerwand.

Hans Sachs hat nie ein Amt in seiner Vaterstadt bekleidet, und

auch von seinen Liedern flog kaum ein verlorener Ton bis in die Ratsstuben hinauf. Was wußten Pirckheimer, Scheurl und Paumgärtner von ihm und die anderen Geschlechtersöhne alle, die die Republik regierten! Sie hatten aus Padua und Bologna oder aus Leipzig und Wittenberg ihre Gelehrsamkeit geholt; sie hegten vier lateinische Schulen innerhalb der Stadtmauern; sie pflegten in ihren Zirkeln, die immer vornehm reserviert blieben, mit Begeisterung die humanistischen Studien, waren Kritiker und feine Spötter und disputierten und korrespondierten mit Eleganz in der Sprache Ciceros, — nichts Literarisches auf der weiten Welt entging diesen Schöngeistern, aber den poetischen Schuster kannten sie nicht, verstanden sie nicht. Albrecht Dürer, der ein Gelehrter war, konnte einer der Ihrigen werden, Hans Sachs zu seinem Glück blieb ein Barbar.

Wer heute Alt-Nürnberg andächtig durchstreicht, bleibt wohl vor seinem Denkmal einen Augenblick stehen, aber man fühlt doch nicht gleich die Fäden, die von ihm zu dem Geiste hinlaufen, der die gepriesenen Werke in Erz und Stein schuf. Die Vischer- und Krafftzeit ist auch ohne ihn lebendig. Hans Sachs spricht gar nicht von allen diesen Männern, deren Namen uns heilig klingen, und selbst in seinem Lob der Stadt Nürnberg findet er nur die matten Worte: „wer dann zu künsten ist geneiget, der findt alda den rechten keren“. Er ist an den Schöpfungen der Meister, mit denen er doch in derselben sozialen Sphäre lebte, vorübergegangen mit den Augen des Unbewußten, wie alle seine Genossen, und eine Kunstschwärmerei als Symptom weltmännischer Bildung kannte sein Zeitalter noch nicht.

Aber an den bunten Belustigungen des Volkes, an Turnieren, Gesellenstechen, Schembartlaufen und Kaisereinzügen fand sein Geist eine reiche Weide; davon mußte er singen und sagen.

In den Arbeiten der Nürnberger Goldschmiede, der Bildschnitzer, der Plattner und Erzgießer bewundern wir die Behendigkeit eines

Formgefühls, das im Zeitalter der erstarrten Gotik die altererbten Ideen geschmeidig einer neuen graziösen Stilistik anpaßte und das Handwerk hier zu einer hohen Künstlerschaft emporriß. Neben diesem sicheren Schönheitssinn ging ein Hunger nach Wissen, den das Mittelalter nicht gekannt hatte: Nürnberg ist das Auge und Ohr Deutschlands. Und was die aristokratische Gelehrsamkeit stilgerecht genoß, das machte das Volk sich auf seine Weise mundgerecht.

Ein schlafloser Drang nach Belehrung steckt in Hans Sachs. Wir hören, daß sein Vater ihn auf die Lateinschule schickte und zwar von seinem siebenten bis zum fünfzehnten Jahre. Da die Schulen Nürnbergs ganz im humanistischen Geiste gelenkt wurden, hätte der junge Hans Sachs hier wohl einen trefflichen Nährboden finden müssen. In einem Rückblick auf seine Jugend sagt er einmal:

„ich lernt da Griechisch und Latein
wol reden artig, wahr und rein;
auch Rechnen lernt ich mit Verstand,
die Ausmessung von mancherlei Land;
ich lernt die Kunst auch der Gestirn,
die Geburt der Menschen judiziern,
auch die Erkenntnis der Natur
und aller irdischen Kreatur
in Erd und Feuer, Luft und Meer;
darzu mit herzlichem Begehr
begriff ich Sangeskunst subtil,
manch lieblich süßes Saitenspiel;
lernt endlich auch Poeterei,
darin ans Licht zu geben frei
so manches höfliche Gedicht . . . . “

„Solches alles ist mir vergessen seit“, klagte er an einer anderen Stelle; er hat nicht viel mit in die Welt hinausgenommen, und einen lateinischen oder gar griechischen Schriftsteller hat er nicht lesen können. Aber dafür hat der Schulstaub auch seine Lernfreude

nicht verkümmert, die selbst dem Alternden noch eine ewige Jugendlichkeit verleiht. Diese nimmermüde Rührigkeit, die alle Quellen rauschen hört und an jeder trinken will, macht ihn zu einem Humanisten.

Er verdankt seine Belesenheit nur sich allein; kein Freund hat ihn angeregt, kein Gelehrter mit verständigem Wort ihn geleitet, kein literarischer Gedankenaustausch hat ihn gefördert. Wenn die harte Hand ihr Handwerk treibt, geht der Geist spazieren, und wenn die Feierabendstunde von St. Sebald klingt und die Glocken von St. Lorenz antworten, tut der Meister das Schurzfell ab und steht dann mit stillem, glückseligen Lächeln vor seiner Bücherei.

Da liegen, ins Schweinsleder gebunden, in Folio und im kleinen Quart, mit eindringlichen Holzschnitten geziert, die würdigen Poeten und Fabulisten des Altertums, soweit sie in Verdeutschungen zu haben waren, Ovid, Homer, Plutarch, Herodot, Livius, Aristophanes, Plautus, Terenz, Lucian, Seneca, Apulejus; daneben die Kirchenväter und selbst der Alkoran; auch der amüsante Boccaccio in Steinhövels Augsburger Übersetzung ist dazwischen und Petrarca und Reuchlins Komödie Henno und Sebastian Brants Narrenschiff und andere mehr begehrte Marktware, Gengenbachs moralisierende Spiele, Paulis Schimpf und Ernst, Freidanks Bescheidenheit, die Gesta Romanorum, die Schwänke Till Eulenspiegels, die alten deutschen Heldenbücher und ein Haufen zeitgenössischer Chroniken. Und nun erwachen im Lichtkreis des Öllämpchens die Seelen der Bücher zum Leben, und alle, selbst die vornehmsten, geben sich hier vertraulich und lächeln zu der naiven Ungeniertheit des Meisters, der mit dem Geist vergangener Jahrhunderte auf du und du steht, wie einst in patriarchalischer Zeit der Bauersmann mit dem König. Vom oberen Stock her wimmert Kindergeschrei, Hans Sachs hört es nicht, sein Auge und Ohr hängt an der bunten Maskerade, die durch das Stübchen tollt. Welche kunterbunte Fülle von Gestalten!

Die Heidengötter des Olymps steigen herab, auch die neun Musen kommen, und Charon, Styx und Cerberus; aber auch Jehova wandelt heran und sein Sohn und die Erzengel und die Erzväter und Adam und Eva und Sankt Peter; dann Semiramis und Niobe, Achilleus und Jason, Medea und Klytämnestra und der ganze endlose Heroenschwarm und hinter ihm Lucrezia und Virginia, Brutus und Camillus, Hannibal und Cäsar. Nun schweben vertrautere Figuren dazwischen, Kaiser Karol, Tristan und Isolde, Guiscardo und Ghismunde und der hürnene Siegfried und der getreue Eckart.

Dann allegorische Gestalten, Frau Adulatio, Pönitentia, Ignorantia, Frau Ratio und Frau Justitia, Frau Armut, Frau Arbeit, Frau Glück, Frau Ehr und Frau Keuschheit, das Alter, die Jugend, Hans Unfleiß und Hans Widerporst, und dann wieder ein lauter Trupp Straßenstaffage, Könige und Edelleute, Pfarrer und Pfarrersweiber, Krämer und Doktoren, Bauern und Bürger, Landsknechte und Vaganten und Hausknechte, Buhler, Trinker, Spieler, Mägde und Vetteln. Die Tiere der Äsopschen Fabeln reden dazwischen, Wasser und Wein sprechen, ein Gulden, ja selbst eine Pferdehaut wird lebendig, und schließlich kommt der knöcherne Tod mit dem hölzernen Gelächter.

Albrecht Dürer hat uns die Heilandsgeschichte in den Nürnberger Dialekt übersetzt, aber in seinen Renaissancephantasien zeigt er doch, daß er auch den Geist anderer Zeiten respektieren kann. Hans Sachs vermag das nicht. Jeder fremde Stoff wird unter seinen Händen eine Travestie. Was sich aus der Antike und dem Mittelalter, aus dem Olymp und dem Christenhimmel von ihm greifen läßt, das schlägt er über einen Leisten. Alle seine Gestalten sind im Denken und Sprechen, in Gesten und Gebärden Nürnberger. Und jede Staatsaktion wird ein Genre. So komisch das zuweilen wirkt, es ist doch die Weise, die die Renaissance zu einer Speise für das Volk gemacht hat.

Hans Sachs hat gern in der Weltchronik seines Landsmannes Hartmann Schedel geblättert; an deren derben Holzschnitten hat er seine Studien gemacht. Wenn Sodom und Gomorrha in Flammen aufgehen, dann stürzt dahinten wirklich der Turm von St. Lorenz um, und Lot spaziert wie ein behaglicher Nürnberger zum Stadttor hinaus, und seine Damen tragen das Schleppgewand und die modische Haube der Bürgerfrau . . . . Und Odysseus kommt zur Kirke; wie ein deutscher Kaufmann fährt er über See, und die Göttin ist sehr elegant nach dem Geschmack der Patrizierfrau kostümiert; ihr Kopfschmuck ist ein Wunderwerk der Nürnberger Modistin, und die kleinen Stiefel stecken in langen Überschuhen. Aus solchen Anschauungen ist Hans Sachs' Stilistik erwachsen.

Seine poetische Aufgabe ist, den Erzählungsstoff, der ihm zufliegt, abzuwickeln, und seine ganze Technik ist die Redseligkeit. Nur augenblickliche Laune bestimmt ihn, ob er für seine Materie die Form der epischen oder der dialogisierten Reimpaare wählen soll; ja, oft behandelt er dasselbe Thema auf beide Arten. Und seine Dramen sind ja auch nichts als eine lose Aufeinanderfolge dialogisierter Szenen. Im Schildern besitzt er eine Meisterschaft, wenn er den Stoff in seine Sphäre herübergezogen hat; aber sobald er zur Betrachtung übergeht, wird er philiströs. Er kennt keine psychologischen Probleme, keine Herzenskämpfe, keine Leidenschaften. Seine Menschen haben kein kompliziertes Seelen- oder Nervenleben; all ihr Denken und Handeln ist normal und verständlich.

Die Charakteristik der Personen ist namentlich im Fastnachtsspiel und Schwank überraschend individuell, aber ebenso oft bleibt sie flach, ohne jedes Gepräge, oder sie bringt die abgegriffenen Typen, und dann fühlt man, wie leicht die Kunst zum Handwerk herabsinkt.

Ganz prächtig gelingt ihm eine Gestalt wie der heilige Petrus. Da spottet er über dessen vorlautes Mundwerk, das an der ruhigen

Weisheit Christi nörgelt, oder über seine Selbstüberhebung, die die Weltordnung reformieren will und doch nicht einmal einen Tag lang eine Geiß regieren kann. Auch den Teufel behandelt er ganz kordial. Einst will der die Landsknechte einfangen und versteckt sich im Wirtshaus hinterm Ofen; aber es wird ihm angst und bange vor ihrer Wildheit, er macht sich bald aus dem Staube und läßt fortan keinen mehr zur Hölle fahren. Oder Beelzebub heiratet ein reiches altes Weib, und die macht ihm mit Zanken und Keifen die Erde noch ärger als die Hölle, bis er vor ihr die Flucht ergreift.

Ein fahrender Schüler kommt bettelnd zu einer Bauersfrau. Er sei in Paris gewesen, erzählt er, und die beschränkte Frau versteht Paradies. Wie sie sich nun nach ihrem ersten, gestorbenen Mann erkundigt, wie der Vagant ihr Kleider und Geld für den Seligen abschwindelt, wie drauf der zweite Mann der Bäuerin dem Spitzbuben nachsetzt und schließlich selbst von ihm um sein Pferd betrogen wird — das ist mit einer komischen Einfalt erzählt, die keines Bühnenapparates bedarf. Zum Schluß bleibt der Bauer allein auf der Szene:

„Der man kan wol von unglück sagen,
der mit eim solchen weib ist erschlagen,
ganz ohn verstand, vernunft und sin,
geht als ein dolles viech dahin,
bald glaubich, doppisch und einfeltig."

Und doch, da sie ein treues Gemüt hat und auch der Mann bisweilen im Leben Federn lassen muß, ist er schließlich zur Versöhnung gestimmt.

Ein Hausierer streitet mit seinem Weibe auf der Landstraße, wer den Krämerskorb tragen soll, und der Streit endet mit einer Prügelei. Ein Hausknecht hat dem Zwist zugesehen und erzählt ihn seiner Herrschaft. Nun greifen auch hier Mann und Frau Partei für und gegen den Krämer, und es kommt abermals von Worten zu Schlägen. Als die Magd draußen von dem Haus-

knecht den Anlaß des Unfriedens hört, beginnt das Für und Wider von neuem. Am Schlusse der dritten Balgerei spricht der Hausknecht die Moral:

„Es solle sich ein weiser man
nicht fremden handels nehmen an."

So ganz und gar kunstlos ist Hans Sachsens Dialog in diesen Spielen, daß man sie am liebsten auf einem Puppentheater zur Darstellung gebracht sähe, wo die Illusion nicht an der Wirklichkeit scheitert, wo alles Drastische grotesk wird und jeder Pritschenschlag ein köstliches Gelächter erlöst.

„Frau Wahrheit will niemand herbergen" heißt ein anderes Stück, in dem der Meister nicht bloß einen harmlosen Schwank erzählen, sondern sinnreich sein will. Ein Bauer kommt mit seiner Frau in eine Taverne. Sie denkt an Sackpfeifen und an Tanz, er aber sucht tugendhafte Unterhaltung. Da tritt ein armes Weib ein; von allen Türen verstoßen, bittet sie hier um Unterkunft. Es ist Frau Wahrheit. Wie hat man sie durch die Lande gehetzt! Die Dörfler haben sie von ihrer Schwelle verjagt, die Kaufleute in der Stadt, die Richter auf der Ratsstube, die Priester im Hause des Herrn — keiner hat etwas von ihr wissen wollen. Da erbarmt sich das gerührte Bauernpaar der Elenden; als sie aber jetzt ihrerseits die Wahrheit hören müssen, werden Mann und Frau grob und werfen sie entrüstet zur Tür hinaus.

Zu noch schärferer Satire erhebt Hans Sachs die Humoreske im „Narrenschneiden", einem Thema, an dem sich die Zeit gerne versuchte. Alle menschlichen Torheiten und Laster sind als Narren aufgefaßt, die im Menschenleibe als Krankheitserzeuger sitzen und nun durch scharfen Einschnitt entfernt werden müssen. Mit der Zange reißt der Arzt die Hoffart heraus, den Geiz, den Neid, die Unkeuschheit, die Völlerei, die Zanksucht, die Faulheit und zum Schluß ein ganzes Nest junger Narrenbrut.

Auch aus der Bibel holt sich der Poet seine behaglichen Plauder-

stoffe herbei. Er weiß von dem kleinen Isaak so rührend zu erzählen, wie der so ergeben und bereitwillig den Scheiterhaufen rüsten hilft, und wenn er uns zu den „ungleichen Kindern Eve" führt, so wird das ein gar köstliches Kabinettsstück. Die beiden aus dem Paradies Verstoßenen tragen ihr Elend so gottergeben still und vernünftig und sind zu einander voll lieber, zartfühlender Worte. Und da tritt einmal Gottvater zu ihnen; er will schauen, wie es mit ihrem Hauswesen aussieht. Gabriel meldet sein Kommen an, und die Hausfrau scheuert nun und putzt und badet den Abel und die guten Kinder und strählt ihnen das Haar und zieht sie fein sonntäglich an. Indessen schnurren die bösen Kinder mit Kain auf der Straße herum, balgen sich und lassen sich nicht waschen. Nun ist der hohe Gast da. Die artigen Kleinen geben hübsch die rechte Hand und verneigen sich, die unartigen drehen ihm den Rücken zu, nehmen auch ihr Hütlein nicht ab und reichen endlich nur widerwillig die Linke hin. Dann examiniert Gott in Luthers Katechismus. Abel und die frommen Kinder wissen ihn auswendig, und sie werden zum Lohne zu Königen, Fürsten, Potentaten, Predigern und Prälaten bestimmt; Kain jedoch und seine Rotte bestehen schlecht und sollen zur Strafe harte, armutselige Leute werden, Bauern, Schäfer, Schinder, Tagelöhner, Landsknechte und Besenbinder.

In dem Herzinnigen seines Tones, in dem warmen Kolorit liegt hier ein Stück wahrer Dichterkraft — aber diese versagt, wenn er mit groben Fingern in allzu graziösen Dingen kramt. Er ist dann nahe daran, ein Peter Squenz zu werden.

Mit biedermännischer Sittenstrenge spaziert er durch den heiteren Garten der Antike, wo erlaubt ist, was gefällt. Er behandelt das Urteil des Paris. Der Trojanerjüngling kommt zur Besichtigung der Juno: „Nun zieh dich aus und laß dich besehen!" Allein Jupiter meint doch, das gehe hier nicht so öffentlich an; er müsse sich mit der Dame zu dem Zweck ins Zelt begeben. Wirklich gehen

die beiden am Schluß des Aktes dahin ab. Wenn der nächste Akt beginnt, hat Paris die göttliche Nacktheit gesehen und kann in entzückten Ausdrücken ihre Schönheit preisen.

Auch an Boccaccios cento novelle hat der ehrsame Meister seine dramatische Kunst versucht; alles pikanten Reizes entkleidet, mußte das eine nüchterne Reimerei werden.

Hans Sachs unterscheidet wohl einmal zwischen seinen Tragödien, Komödien und Fastnachtsspielen, aber eigentlich macht er doch den Trank überall nach demselben Rezept zurecht.

Mit wie kindlicher Souveränität verfügt er überhaupt über die Dramatik! Da kennt er keine Schwierigkeiten und löst ohne viel Kopfzerbrechen die wunderbarsten Probleme. Possierlich lautet seine Regiebemerkung in „Josua": „Die Posaunenbläser gehen einmal oder dreimal herum, blasen und machen ein Feldgeschrei. Die Stadt Jericho fällt mit Gerümpel, die Feinde werden erschlagen ...." Siegfrieds ganzes Leben läßt er in sieben Akten mit Geschwindschritt vorüberziehen. Im fünften Akt ist der Drachenkampf mit folgender Bühnenanweisung: „Der Drach kommt, speit Feuer, lauft hin und her. Sobald er verschnauft, läuft ihn Siegfried an; der Drach reißt ihm den Schild vom Hals, stößt ihn um, läuft über ihn hin. Siegfried fährt auf, schlägt auf den Drachen, bis er fällt, dann wirft er ihn hinab und fällt vor Ohnmacht um." Der letzte Akt bringt die Szene im Odenwald. Siegfried legt sich am Brunnen unter der Linde zum Schlafe nieder. „Wie sanft gehn mir die Augen zu", sagt er. Dann die Bemerkung: „Die drei Brüder kommen, die zwei deuten auf Siegfried. Hagen schleicht hinzu, sticht ihm den Dolch zwischen die Schultern, wirft den Dolch hin, Siegfried zappelt ein wenig, liegt darnach still, und Hagen, sein Schwager, spricht: „Nun hat auch ein End dein Hochmut, der uns fortan nit mehr irren tut." Auch über die Zeitverhältnisse springt der Dichter keck hinweg. Die Bauern von Fünsing geben einem gefangenen Roßdieb vier Wochen

Urlaub; nach der Ernte soll er sich freiwillig wieder stellen; dann wollen sie ihn hängen. Fröhlich geht der Roßdieb ab. Dann kommt sofort ein Bauer und spricht zum anderen: „Vorüber ist nun schon der Schnitt, und unser Roßdieb kommt doch nit“ .... In der Tragödie „Die geduldige und gehorsame Markgräfin Griselda“ muß die Fürstin ihr junges Töchterlein zum Tode dahingeben; der Diener bringt es dem Vater, und in demselben Augenblick kommt eine Hofdame und meldet:

„Ach, gnäd'ger Herre auserkoren,
die Fürstin hat einen Sohn geboren
in dieser Stund', gelobt sei Gott!
Gebt mir ein fröhlich Botenbrot!“

Hans Sachs hat nie selbst einen Einblick in das Wesen seiner poetischen Schöpfungskraft besessen; drum griff er wahllos nach jedem Sujet. Schleppte er den Stoff aus entlegener Sphäre in seine Ideenwelt hinein, so ging zumeist das Beste unterwegs verloren; nahm er aber einen Stoff, der gerade vor seiner Tür lag, so tat er aus seinem eigenen das Beste erst hinzu.

Er ist nicht immer ein versonnener Träumer, dem hinter seinem Dichten die feste Welt entschwindet. Er geht mit starken Sohlen über die Erde, hält die klaren blauen Augen weit auf und holt sich mit dem Wirklichkeitssinn, den seine Zeit so scharflinig ausprägte, seine Gestalten auf den Märkten und Gassen heran. Keine Miene, kein Schalk, keine Handbewegung, kein Fluch dieser herzhaften und drastischen Leute entgeht ihm.

Auch die Natur bleibt seine Freundin. Am frühen Morgen im Maien oder am Sommerabend, wenn die Hitze allzu heiß über den Gassen brütet, oder am Sonntag Nachmittag, wenn die Glocken verklangen, geht er im sauberen Wams an der Insel Schütt entlang, wo die Mauer im kühnen Bogen über die Pegnitz springt, ins liebe Flußtal hinauf, oder hüben in den schattigen Sebalder Wald oder drüben in den Laurenzer Wald. In Scharen ziehen auch

die anderen Bürger aus dem Druck von Giebeln und Dächern zum Tore hinaus, aber er sondert sich von ihnen. Sein Auge hängt an jedem knospenden Reis, und er lauscht mit entzücktem Ohr, wie ringsum die Vöglein „quintieren". Dem Lauf der Rehe und Hirsche sieht er zu und merkt auf das drollige Spiel der Hasen. Auch im Winter schreitet er dahin; ein Geschäft führt ihn über Land; die Straßen sind verweht, und der Schnee jagt ihm ins Gesicht. Dann fließt wohl etwas vom Reiz frischer Naturstimmung in seine Verse hinein. Aber nur ganz leise merkt man das; gleich hat er sich wieder seinen Zaubermantel umgehängt, der ihn der Wirklichkeit entrückt und zum Getändel buntfarbiger Schemen trägt.

In der Einleitung liebt er es, eine eigene Fühlung mit seinem Thema zu betonen. Oft zwar geht er ohne Umstände drauf los: Ein Edelmann in Franken saß .... Ein Müller saß im Bayernland .... Durch den Äsop ist uns beschrieben .... Man liest in Tito Livio .... Persönlicher aber beginnt er dann: Mich tät ein Pfaffe einstens fragen .... Als ich in meinem Alter war gleich im zweiundsechzigsten Jahr .... Oder er malt die Situation noch lebendiger aus: Vor Tagesanbruch liegt er im Bett; da kommen schon Frau Wollust und Frau Ehre zu ihm und streiten sich um seine Seele .... Am Abend ist er eingeschlafen; da führt ihn die Muse in einen Tempel zur Bahre Luthers — oder der Genius trägt ihn in den Saal der Götter, die über das heilige Römische Reich disputieren .... Er wandelt übers Feld und belauscht das Gespräch des Zipperleins mit einer Spinne, die Verschwörung der Hasen wider den Jäger, die Klage des Wolfs zu Jupiter über die bösen Menschen.

Das ist nur poetische Manier, aber bisweilen kommt doch eins seiner Gedichte aus einem persönlichen Erlebnis geflossen. Sein ältestes Lied ist ein Buhlenscheidelied, in frühen Jugendtagen entstanden, als der Wandersknabe zum ersten Male empfinden mochte, wie wehe Scheiden und Meiden tut. Und dann

bald nachher; zu München war es, als er mit leerem Beutel in der Herberge saß, seinen Wein nicht zahlen konnte und die muntere Wirtin auf den Gedanken kam, er solle sich damit auslösen, daß er das ganze Handwerkszeug des Schusters in Verse brächte. Und das gelang dem Geschickten. In demselben lustigen München liebte er eine Spenglermeisterstochter, aber der Vater hieß den allzu Jugendlichen weiterwandern. Der wiegte nun sein Herz mit „der kläglichen Geschichte von zweien Liebenden" zur Ruhe.

Sein ganzes Leben hindurch hat es ihn dann gedrängt, was ihn berührte, Großes und Kleines, Eigenes und Vaterländisches, in Verse zu gießen. Da wird ein weites Feld Nürnbergischer Kulturgeschichte vor unseren Augen aufgetan, Volksfeste und Kaisertage, Bürgerfehden und Belagerungen, Türkenkriege und Pestilenz, soziale Zustände, Stadtansichten und Interieurs.

Auch vor dem ganz diskreten Winkel seines Persönlichen streift er wohl einmal den Vorhang ein wenig zur Seite. Er hat als Greis noch ein junges Weib genommen, die Barbara Harscherin. Das muß er uns besingen. Diesmal geht er bedächtig ans Werk; Herz, Sinne, Mut und Vernunft sollen ihm Helfer sein, sie würdig zu loben. An Körper und Gemüt ist sie die Beste landaus und landein. „Holdselig ist sie ausstaffiert, von Leibe engelhaft formiert." Die ebenmäßige Stirn preist er, glatt wie Marmelstein, ihr duftiges Rubinmündlein mit den glatten, perlenweißen Zähnen, die Wangen wie Milch und Rosen und die zwei Grüblein drin, die braunen Augen, das fliegende lichte Goldhaar, zierlich an den Ohren gekräuselt, das weiße Hälslein und die Kehle, und manches andere verrät dann noch der redselige verliebte Alte, wovon sonst der Liebhaber schweigt.

Einmal ist in seine Dichtungen ein wahrhaft großer Zug gekommen; der riß sie über das Ziel des Fabulierens und Moralisierens hinaus und machte sie zum Ausdruck eines seelischen Ringens. Das war, als sich die Nürnberger von ihrer alten Kirche

schieden. Seit Hans Sachs von Luther gehört hatte, mochte er fühlen, daß dessen unverdorbenes Volksbewußtsein auch durch seine Adern floß. Beide sprechen gut deutsch, beide verstehen sich, und daß Gott durch die Laien seiner armen Kirche helfen will, gefällt dem Meister besonders. Vom Markt, wo die Bücherhändler ihren Kram halten, trägt er nun die Schriften des Wittenbergers unter seiner weiten Schaube nach Hause. Nicht ganz mit gutem Gewissen, denn er muß an der Frauenkirche vorüber, und da hängt ein kaiserliches Mandat gegen den Vertrieb der lutherischen Bücher, und am Rathaus, weiß er, ist die Achtserklärung angeschlagen. Daheim läßt er die Drucke zu einem Sammelband heften und schreibt auf die letzte Seite: „Die Wahrheit bleibt ewiglich."

Nicht wie ein Blitz schlagen die Gedanken bei ihm ein. Er prüft nach seiner bedächtigen Art, sitzt nächtelang über den Streitschriften, und selbst zum Tore hinaus begleiten ihn die Gedanken. In der Stadt und im Rat ist die Reformation Parteisache und Staatsaktion; nur Hans Sachs ergreift sie mit dem Gemüt. Und was da eines Tages für ein Lied sich aufwärts schwingt, das hat einen Ton, den so herzlich und so ernst kein anderer Streiter gefunden hat:

„Wacht auf, es nahent gen dem tag!
ich hör singen im grünen hag
ein wunnikliche nachtigal,
ihr stimme durchklinget berg und tal."

Die knappe, eisenstarke Sprache der festen Burg ist es nicht, die in den Feind treibt, aber ein Trostlied, an dem die Schwachen sich erbauen, wenn die dunkle Nacht ihnen bange macht. Eine Allegorie, umständlich und verständlich, von den armen Schafen, die der grimme Leu in die Wüste lockt, wo die wilden Tiere mit Geschrei sie umlauern, bis die Nachtigall ihr Singen anhebt und die Verirrten dem Tag und dem Heil entgegenführt. Von keinem Hans-Sachsschen Gedichte ist eine ähnliche Wirkung ausgegangen.

„Ein Schuster liest das Evangelium“ wurde eine sprichwörtliche Redensart. Eine Zeitlang scheint es sogar, als fühle der Meister, von dem frohen Beifall überrascht, den Beruf, in trüber Zeit der getreue Warner seines Volkes zu werden. Und er wagt nun in Prosa zu sprechen. Er läßt in einem Dialoge einen Chorherrn mit einem bibelfesten Schuster disputieren, und da ist der Ungelehrte gelehrter als der Gelehrte. Eine frische Kraft pointierter Wortführung steckt darin, die an die besten Schriften Huttens erinnert und ebenso wie diese das Herz erquickt, weil hier der Laie und nicht der Theologe spricht. Hans Sachs hat dann noch andere Dialoge für die Reformation geschrieben und hat seine geistlichen Meistergesänge aus alter Zeit in das Evangelische umgearbeitet und hat neue gedichtet. Seine gesamte geistige Tätigkeit trat in den Dienst der Reformation, bis der Rat ihn eines Tages ernstlich ermahnte, daß er seines Handwerks und Schuhmachens warte, sich auch enthalte, einig Büchlein oder Reimen hinfüro ausgehen zu lassen, sonst werde der Rat nach seiner Notdurft gegen ihn handeln. Der Rat verkannte den Dichter wohl; er war kein Zelot und Volksverführer. Auch „Schulzenk und Spitzfünd“ lagen ihm fern. Er meinte es gut und ehrlich, redlich und rein und wahrte das Maß, auch wenn die Erregung hüben und drüben des ruhigen Tones vergaß. Aber er wankte auch nicht. Als Eifrigere, denn er, leichter entflammt und schneller enttäuscht, mit Rom ihren Frieden machten, blieb er dem Luthertum in seiner genügsamen Stille treu.

Es geht durch Hans Sachs' ganzes Wesen wie ein gesundes Rückgrat eine starke Moral; die hält ihn aufrecht auf allen Pfaden. Die italienischen und deutschen Humanisten kosteten gern einmal von leichtfertiger Erotik, und der breite Bürgersmann behagte sich im Wirtshaus am Grob-Schlüpfrigen und Unflätigen. Hans Sachs rümpft nicht pedantisch die Nase darob, er tut auch nicht prüde; er hat einfach keinen Sinn dafür. Unter der verführerischen Hülle sucht er unermüdlich nach dem lehrreichen Wert. Etwas

ganz Hausbackenes scharrt er dann wohl hervor, aber es ist doch immerhin sein Gewinn, und eine wunderbare Energie liegt in dieser Weise, die auch den sprödesten Stoff zu seinem persönlichen Eigentum macht. Leben und Dichten sind hier eins.

Er erzählt einmal, wie ihm noch als Wanderburschen zu Wels in Österreich die Musen die Dichterweihe gaben, „die neun Weibelein, zart und adelig, in fliegender subtiler Seiden bekleid". Und Klio, die Wortführerin, sagte ihm dabei: „Nun hast Du alle unsere Gaben empfangen; gebrauche sie fein,

„daß all deine Gedicht
zu Gottes Ehr werden gericht,
zu Straf der Laster, Lob der Tugend,
zu Lehre der blühenden Jugend,
zu Ergötzung trauriger Gemüt."

Und nie hat er diese Mahnung der Musen vergessen. Immer erhob er die eheliche Liebe, und wenn er ein leichtes Boccaccio-Geschichtchen erzählt, klingt es in die Warnung aus: „Spart eure Liebe bis zur Ehe!" Ein Streit zwischen Venus und Pallas ist ganz nach seinem Geschmack; Kaiser Karl muß ihn entscheiden, und der Satan führt die Liebesgöttin als Lasterbalg zur Hölle. Dann sitzt sie wieder in einem seiner Fastnachtsspiele im Venusberg, und ob auch der treue Eckart warnt und warnt, aus allen Ständen holt sie sich ihr Hofgesinde. Und eines Morgens tritt sie sogar in des Dichters eigene Kemenate; sie nimmt ihn bei der Hand und will ihn zu den Freuden dieser Welt führen, aber da kommt Frau Ehre aus der Bücherkammer und hält ihn auf ihrem Wege fest.

Der Meister war glücklich in seinem Hause; er konnte um so herzlicher über die bösen und ungetreuen Weiber lachen und läßt sie gern im tollen Fastnachtsspiel dem Mann die Hosen abgewinnen oder aus Furcht vor dem heißen Eisen alle ihre geheimen Buhlschaften bekennen. Dann zählt er auch gelegentlich „die neunerlei Häute einer bösen Frau" oder „die zwölf Eigenschaften eines bösen Weibes" auf.

Über seinem Dichten hat er das Schuhmachen nie vergessen. Gegen die Müßiggänger und Fresser schrieb er sein „Schlauraffenland“ und über den Verfall des Handwerkes „den Eigennutz, das greulich Tier“. Und in einem seiner Schwänke wird ein loser Kunde, der über die Handwerker sich lustig machen will, von den Gesellen zur Tür hinausgeworfen. Nie hat er mit „Buhlen, Zechen, Hadern und Spielen“ seine Zeit verloren, aber für jede Bürgertugend und ehrbare Sitte ist er eingetreten, und immer hat er loyal für die Regierung seiner Vaterstadt und für seinen Kaiser das Wort geführt.

Der Beruf des Poeten schien ihm vor allem eine ersprießliche Tätigkeit. Wir lächeln wohl über die biedermännischen Statuten, die den kastalischen Götterquell zu einem nutzbaren Marktbrunnen umwerten, an dem jeder Durstige die Kraft der Lieder schöpfen kann, und doch ist die Theorie von der Erlernbarkeit des Dichtens gelehrt und geglaubt worden von Horaz bis zu den Minnesängern und weiter bis zu Opitz und Gottsched. Auch die Humanisten sahen in der Gewandtheit, lateinische Verse zu skandieren, ein unentbehrliches Dekorationsstück klassischer Bildung. In der Pflege der Meistersinger gewann dann die Poesie eine neue Bedeutung; sie wurde diesen Schuhmachern und Barbieren und Leinwandwebern zu einem erbaulichen Genuß, und mit derselben ehrbaren Bedächtigkeit, mit der sie dem hohen Gast die gute Stube öffneten, ergaben sie sich der Kunst des Reimens am Sonntag Nachmittag in der würdigen Kirchenhalle, im steifen Zunftzeremoniell, in festlicher Gewandung. Ihrer schnörkelhaften Tradition und den Verdrehtheiten ihrer Tabulatur hat sich auch Hans Sachs willig gefügt; er hat 4275 untadelige Meistergesänge mit allen erstaunlichen Künsteleien und Wunderlichkeiten in Reimen und Tönen ausgetüftelt, und seine Genossen priesen ihn als ihren Größten.

Aber wir folgen ihm nicht gern, wenn er gravitätisch zur Sitzung

der Singer und Merker in die Katharinenkirche schreitet; im Alltagswams ist er uns lieber. Da schickt er alle seine Gedanken in fröhlichen Reimpaaren aus, und sorglos hüpft der Rhythmus über Stock und Stein dahin. In der frischen Unbekümmertheit, die noch nicht ahnt, daß jeder Stoff sich seine eigene Kunstform schaffen muß, und in der unpolierten Art seines Ausdrucks, der überall die natürliche Maserung erkennen läßt, liegt ein Reiz, den die Großen in Weimar wie herbe Landluft einsogen, mit dem Wilhelm Busch sich Tausende von jungen und alten Herzen gewann.

Eins blieb dem Alten in Nürnberg versagt: man singt ihn nicht. Bisweilen will sein Reim sich wie eine Volksweise aufschwingen, wenn er anhebt „Ich pfeif gar frisch das fröhlich Wesen . . . .“ oder

„Mein Herz hat auserwählet
ein herzensliebes Lieb . . . .“

oder

„Mir liebt im grünen Maien
die fröhlich Summerzeit,
in der sich tut erfreuen
mit ganzer Stetigkeit
die allerliebst auf Erden,
die mir im Herzen leit . . . .“

aber gar zu bald verhallt wieder der liedmäßige Ton. Und gerade von dem zierlichsten seiner lyrischen Gedichte wissen wir, daß er es als vierundsiebenzigjähriger Greis auf Bestellung geschrieben hat.

Das Arbeitsmäßige, das in Hans Sachs' Werken steckt, hat ihm selbst am meisten gefallen. Nie vergaß er daher, mit dem Schlußreim seiner Sprüche und Schwänke seinen Namen zu verflechten, und nichts Lieberes wußte er sich, als in naivem Selbstgefühl die Summa seiner Poetereien zahlenmäßig festzustellen. Die Massenhaftigkeit war sein Stolz. In sechzehn starken Bänden hatte er seine Meisterlieder und in achtzehn Folianten seine anderen

Gedichte und Spiele zusammengetragen, und neun Jahre vor seinem Tode gab er die Gesamtzahl aller seiner Dichtungen auf 6048 an.

Und das alles entstand in den Stunden der Muße „neben seiner Handarbeit".

Man denkt sich den Meister nie jung; immer sehen wir ihn als den alten Hans Sachs, jovial im stattlichen Bürgerhabit mit gepflegtem Bart- und Haupthaar, wie ihn 1545 Hans Brosamer malte, oder auch noch älter, als schlohweißen Greis von einundachtzig Jahren, da ihn kurz vor seinem Tode Andreas Herrneyssen konterfeite — mit dem hohen, spitzen Schädel, den mächtigen Schläfen, der überwölbten Stirn, mit dem breiten Munde, der vorgestreckten Nase und den klaren Augen, die hinter den buschigen Brauen immer noch auf der Wacht liegen.

„Wer hätte je verdient, glücklich zu sein — wenn nicht du!" sprach Wieland im Andenken an den Nürnberger Poeten. Und wirklich, wir fühlen, dies Leben, — das sich selbst getreu und ohne Wanken in seiner geraden Bahn ging, so fest gefriedet und so gesund bis ins höchste Alter hinein, — das kein trotziges Ringen und keine Verzweiflung kannte, aber auch kein Verliegen und kein Verkümmern, — über dessen Handwerksfleiß die Poesie ihren behaglichen Sonnenglanz strahlte, aber immer nur wärmend und niemals zur sengenden Flamme wachsend, — dies Leben ist köstlich gewesen.

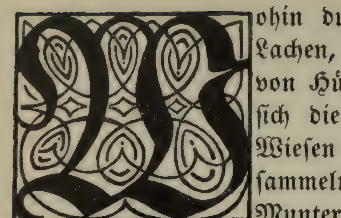



BILIBALDI·PIRKEYMHERI·EFFIGIES
·AETATIS·SVAE·ANNO·L·III·
VIVITVR·INGENIO·CAETERA·MORTIS·
·ERVNT·
M·D·XX·IV



Willibald Pirckheimer

5. Dezember 1470 bis 22. Dezember 1530



ohin du immer blicken magst, es ist ein Lachen, ein Blühen .... In weiter Ebene, von Hügeln und Wald umgeben, breiten sich die offenen Felder aus, grünen die Wiesen mit duftenden Kräutern, und honigsammelnde Bienen schwirren darüber hin. Muntere Brünnlein eilen in anmutigen Windungen und füllen Weiher und Fischteiche. Ein trotziges Schloß aus Quadergestein mit kühner Brustwehr blickt vom Berge ins Tal, und auf einer anderen Höhe steht die Kirche, durch feste Mauern wie ein Kastell geschützt. Tief unten im Grunde liegt ein Dorf. Da ist eine alte Grotte in den Fels gehauen mit einem sprudelnden Quell, von breiten Bäumen überwölbt und von kriechendem Efeu beschattet, eine Zufluchtsstätte der Hirten. Im Gesträuch nisten dort Vögel mancherlei Art und schmeicheln ohne Unterlaß mit ihrem süßen, geschwätzigen Gesang den Lüften ..... Am Sonntag kommen im Dorfe die Leute zusammen. Die einen erfreuen sich im Wirtshause an einem guten Trunk, die anderen schieben Kegel, denn das Würfelspiel ist nicht erlaubt; die Jünglinge und Mädchen aber führen nach den Tönen der Schalmei Reigen und muntere Tänze auf ... Ich sitze still auf meinem Schloß. Früh nach der Morgenandacht blicke ich vom Turm mit großem Vergnügen auf die Fischer am Teich hinab und auf die Jäger, die der Spur des Wildes folgen. Ich sehe, wie die blökenden Schafe in zwei Herden zur Weide ziehen, von treuen Rüden bewacht. Die Rinder folgen gleich, dann die Ziegen und endlich die Schweine, die immer widerspenstig gegen die Hirten sind und hierhin und dorthin rennen. Darauf lese ich weit in den Tag hinein, am liebsten meinen Plato, und eifriger denn je zuvor, zumal da ich aller Geschäfte los und ledig bin. Nach der Mahlzeit studiere ich Geschichte oder treibe sonst etwas Amüsantes. Zuweilen musiziere ich oder beantworte

die vielen Briefe, die ich erhalte. Manchmal kommen auch Freunde zu Besuch, die mit Weib und Kind in den Villen der Umgegend wohnen, und dann fehlt es nicht an Fleisch und Fischen, um sie köstlich zu bewirten. Sind keine Freunde da, so lade ich mir besonders an Feiertagen die Dorfleute ein und unterhalte mich mit ihnen über den Landbau und über die Natur; ja, bisweilen lasse ich alle Bauern des Dorfes mit ihren Frauen, Burschen und Mädchen zu einer Festlichkeit zusammenholen. Darauf nehme ich wieder ein Buch zur Hand, mitunter ein theologisches, öfter einen alten Klassiker; besonders gern aber lese ich von den Sitten der Menschen und der Herrlichkeit der Natur. Bis tief in die Nacht bin ich dann wach und verfolge mit meinen Instrumenten den Lauf der irrenden Sterne ....“

So lautet ein Brief, der im September 1521 aus der Sommerfrische weitab von der Landstraße geschrieben wurde. Dieser Brief ist ein Dokument der Kulturgeschichte. Im Mittelalter hätte niemand die Augen gehabt, so zu sehen, hätte niemand die Worte gefunden, so zu schreiben. Jeder Zug in dieser Epistel ist modern. Die alltäglichen Dinge sind nicht mehr indifferent, ein bunter Reiz spielt um sie; ihr Schauen gewährt einen behaglichen Genuß, der glücklich macht. Aus jeder Zeile redet eine individuelle Beobachtung, der sich die Seele der ländlichen Natur und die Eigenart des Volkes enthüllt, und ein humanes Herz, das das Leben in jeder Erscheinung umfaßt und gerne sich auch dem Dorfbewohner gesellen mag. Der Freund stadtentrückter Einsamkeit nimmt seinen Plato zur Hand, — dieser Zug vollendet den Renaissancecharakter.

Der den Brief in lateinischer Sprache an einen Freund schrieb, ist Willibald Pirckheimer. Aus dem Drange der Rats- und Staatsgeschäfte und vor der Pest flüchtend, war er von Nürnberg drei Stunden weit hinaus aufs Land nach Neunhof geritten.

Wir haben noch ein anderes, umfangreicheres Zeugnis seines



ohin du immer blicken magst, es ist ein Lachen, ein Blühen .... In weiter Ebene, von Hügeln und Wald umgeben, breiten sich die offenen Felder aus, grünen die Wiesen mit duftenden Kräutern, und honigsammelnde Bienen schwirren darüber hin. Muntere Brünnlein eilen in anmutigen Windungen und füllen Weiher und Fischteiche. Ein trotziges Schloß aus Quadergestein mit kühner Brustwehr blickt vom Berge ins Tal, und auf einer anderen Höhe steht die Kirche, durch feste Mauern wie ein Kastell geschützt. Tief unten im Grunde liegt ein Dorf. Da ist eine alte Grotte in den Fels gehauen mit einem sprudelnden Quell, von breiten Bäumen überwölbt und von kriechendem Efeu beschattet, eine Zufluchtsstätte der Hirten. Im Gesträuch nisten dort Vögel mancherlei Art und schmeicheln ohne Unterlaß mit ihrem süßen, geschwätzigen Gesang den Lüften ..... Am Sonntag kommen im Dorfe die Leute zusammen. Die einen erfreuen sich im Wirtshause an einem guten Trunk, die anderen schieben Kegel, denn das Würfelspiel ist nicht erlaubt; die Jünglinge und Mädchen aber führen nach den Tönen der Schalmei Reigen und muntere Tänze auf ... Ich sitze still auf meinem Schloß. Früh nach der Morgenandacht blicke ich vom Turm mit großem Vergnügen auf die Fischer am Teich hinab und auf die Jäger, die der Spur des Wildes folgen. Ich sehe, wie die blökenden Schafe in zwei Herden zur Weide ziehen, von treuen Rüden bewacht. Die Rinder folgen gleich, dann die Ziegen und endlich die Schweine, die immer widerspenstig gegen die Hirten sind und hierhin und dorthin rennen. Darauf lese ich weit in den Tag hinein, am liebsten meinen Plato, und eifriger denn je zuvor, zumal da ich aller Geschäfte los und ledig bin. Nach der Mahlzeit studiere ich Geschichte oder treibe sonst etwas Amüsantes. Zuweilen musiziere ich oder beantworte

die vielen Briefe, die ich erhalte. Manchmal kommen auch Freunde zu Besuch, die mit Weib und Kind in den Villen der Umgegend wohnen, und dann fehlt es nicht an Fleisch und Fischen, um sie köstlich zu bewirten. Sind keine Freunde da, so lade ich mir besonders an Feiertagen die Dorfleute ein und unterhalte mich mit ihnen über den Landbau und über die Natur; ja, bisweilen lasse ich alle Bauern des Dorfes mit ihren Frauen, Burschen und Mädchen zu einer Festlichkeit zusammenholen. Darauf nehme ich wieder ein Buch zur Hand, mitunter ein theologisches, öfter einen alten Klassiker; besonders gern aber lese ich von den Sitten der Menschen und der Herrlichkeit der Natur. Bis tief in die Nacht bin ich dann wach und verfolge mit meinen Instrumenten den Lauf der irrenden Sterne . . . ."

So lautet ein Brief, der im September 1521 aus der Sommerfrische weitab von der Landstraße geschrieben wurde. Dieser Brief ist ein Dokument der Kulturgeschichte. Im Mittelalter hätte niemand die Augen gehabt, so zu sehen, hätte niemand die Worte gefunden, so zu schreiben. Jeder Zug in dieser Epistel ist modern. Die alltäglichen Dinge sind nicht mehr indifferent, ein bunter Reiz spielt um sie; ihr Schauen gewährt einen behaglichen Genuß, der glücklich macht. Aus jeder Zeile redet eine individuelle Beobachtung, der sich die Seele der ländlichen Natur und die Eigenart des Volkes enthüllt, und ein humanes Herz, das das Leben in jeder Erscheinung umfaßt und gerne sich auch dem Dorfbewohner gesellen mag. Der Freund stadtentrückter Einsamkeit nimmt seinen Plato zur Hand, — dieser Zug vollendet den Renaissancecharakter.

Der den Brief in lateinischer Sprache an einen Freund schrieb, ist Willibald Pirckheimer. Aus dem Drange der Rats- und Staatsgeschäfte und vor der Pest flüchtend, war er von Nürnberg drei Stunden weit hinaus aufs Land nach Neunhof geritten.

Wir haben noch ein anderes, umfangreicheres Zeugnis seines

modernen Geistes, in dem Humanismus und Humanität eins waren. Das ist die Beschreibung des Schweizerkrieges, den 1499 Kaiser und Reich kläglich genug unternahmen. Pirckheimer war damals noch nicht dreißig Jahre alt, aber er führte schon das Kontingent seiner Vaterstadt, eine stattliche Schar Nürnberger zu Fuß und zu Pferde. Seine Feder wählt auch hier die lateinische Sprache, und Zitate aus Cicero und Sallust fließen mannigfach hinein, aber ganz neu ist die kritische Betrachtung und der aufgeklärte Blick, der das phantastische Gefabel der alten Chronisten als wertlos verwirft, — und vor allem sein Patriotismus. Er klagt über das Schicksal Deutschlands, daß keine Schriftsteller die ruhmeswürdigen Taten des Volkes, das einst den Erdkreis beherrschte, auf die Nachwelt gebracht haben. Aber noch beklagenswerter erscheint es ihm, daß kein Deutscher sich findet, die Geschichte seiner eigenen Zeit zu schreiben und das Lügengewebe zu zerstören, mit dem die fremden Nationen die Tatsachen der Weltgeschichte zu Ungunsten Germaniens entstellen.

Die Liebe zum Vaterlande ist eine Errungenschaft des Humanismus, die man ihm nie vergessen sollte. Die Belebung der klassischen Studien kam auch den Denkmälern der mittelalterlichen heimischen Vergangenheit zu gute. Patriotischer Stolz spiegelte sich bald in dem Fleiß, mit dem die gelehrten Historiker den Spuren des deutschen Altertums nachgingen, und in dem feurigen Eifer, mit dem Kaiser Max diese Studien förderte. Das war eine Regsamkeit wie in jener Generation, die unter dem begeisternden Impuls der Befreiungskriege sich der verklärten Herrlichkeit der großen Ahnen zuwandte und die Monumenta Germaniae begründete. Und soviel Stärke sog das Nationalgefühl der Renaissancezeit ein, daß die Strahlen fröhlicher Zuversicht auch die werdenden Tage übersonnten. Nicht auf die Gelehrtenkreise blieb das erwachte Volksbewußtsein beschränkt, es durchzog die ganze Nation von Norden bis Süden und wurde durch einen eifersüchtigen Groll gegen den

welschen Chauvinismus, der so verächtlich auf die Barbaren herab=schaute, genährt.

Erasmus von Rotterdam ist ein Kosmopolit, Pirckheimer ist gut deutsch. Er ist es nicht im Sinne eines Nürnberger Patriziers; sein Patriotismus begreift das weite Vaterland, und ein glanz=volles Kaisertum ist seine politische Idee. In der Fremde hat er deutsches Wesen schätzen gelernt, überschätzt hat er es nie. Wie tadelt er, daß die Schweizer auf schändliche Weise den Herzog von Mailand verließen und in elender Geldgier ihn an die Franzosen verrieten zum ewigen Schimpf der deutschen Nation! „O unglück=liches Deutschland", schreibt er dann, als er bekümmert bei den Gebrechen seiner Zeit weilt, „daß du, obwohl du heidnische Roheit und Barbarei abgelegt und den christlichen Glauben angenommen hast, doch noch bei deiner Raublust bleibst, daß du darin wider alles Völkerrecht geradezu eine besondere Auszeichnung der Tapfer=keit siehst!" Auf dem Sterbebette galt Pirckheimers letztes Wort dem Vaterland: „Utinam post discessum meum bene sit patriae!"

Der Patriot, der deutsch dachte, schrieb lateinisch. Seinen Namen liebte er deutsch, wie er war; er latinisierte ihn nicht; aber er verschmähte die deutsche Sprache in seiner Schriftstellerei. Nicht als ob er sie verachtet hätte, — er schätzt sie ausdrücklich in einem seiner Briefe, aber für seinen Geist war die Sprache der feinen Welt die Lebensluft. Die spröde Ungelenkigkeit des Deutschen, aus dem das zarte Wort, das man hineinrief, oft so grob zurück=schallte, fügte sich seinem humanistischen Esprit noch nicht. „Frauen schreiben deutsch", sagte er einmal, „und es ziemt sich doch nicht, daß ich ihnen nacheifere; außerdem gibt es viele Dinge, die man deutsch nicht gut ausdrücken kann." Ein humanistischer Sonder=geist waltet noch in dieser Ansicht, von dem kühnere Zeitgenossen sich schon befreiten.

Pirckheimers Geschichte des Schweizerkrieges ist dafür in einer anderen Weise modern. Sie hat nichts mehr von der dürren

chronistenhaften Art an sich, die die Ereignisse langsam auf den Faden zieht; es geht ein schneller Pulsschlag in ihr, es klopft ein Herz in Liebe und Haß. Wir fühlen den Menschen, der schreibt. Das gilt besonders von der Stelle an, da der junge Feldhauptmann selbst in die Handlung eintritt. Da wird sofort die Anschaulichkeit greifbar. Die landschaftliche Szenerie steht vor uns; in ihr bewegen sich, mit festem Strich und scharfer Schattierung gekennzeichnet, die geraden Schweizer, die eifersüchtigen Schwaben, die gewandten rotgeröckten Nürnberger Landsknechte. Wir sind ganz mit dabei, wenn Pirckheimers reisige Schar vom Engadin übers Stilfser Joch nach Bormio klettert, wenn eine Lawine über die Köpfe dahinsaust, wenn Hunger und Durst zu Aufruhr und Zuchtlosigkeit treiben oder eine heillose Panik die kaiserliche Flottille auf dem Bodensee zerfetzt.

Und dann ein paar andere Züge. Pirckheimer reitet eines Tages im Inntal durch ein ausgebranntes Dorf. Da sieht er, wie zwei alte Weiber eine Herde von halbverhungerten, todesmatten Kindern wie Vieh vor sich hertreiben, wie dann der Haufe sich auf eine Wiese stürzt und wilden Tieren gleich die Kräuter abzuweiden beginnt. Voll Entsetzens steht er da, und eine der beiden Alten sagt zu ihm: „Die Väter der Kinder sind durchs Schwert gefallen, ihre Mütter sind den Hungertod gestorben, ihre Habe ward als Beute weggeschleppt, ihre Wohnungen hat die Flamme verzehrt. Uns allein hat man aus Rücksicht unseres hohen Alters hier zurückgelassen, um diese höchst unglückselige Jugend Tieren gleich auf die Weide zu treiben und, solange als wir es noch vermögen, durch Grasfressen am Leben zu erhalten. Aber wir hoffen, daß baldigst sowohl sie als wir aus diesem namenlosen Jammer erlöst werden." Da kann sich Pirckheimer der Tränen nicht erwehren; er beklagt das jammervolle Menschenlos und verwünscht die Unmenschlichkeit des Krieges. Uns klingt das selbstverständlich und ist doch so überraschend in einer Zeit, da die Humanität noch nicht entdeckt war.

Auch die brave Haltung des Gegners weiß Pirckheimer schon zu achten. Ihm imponieren die zweihundert Schweizer, die vor den Toren von Rorschach löwenkühn gegen die kaiserliche Übermacht streiten und alle, keinen Fuß breit weichend, den tapferen, stillen Soldatentod sterben. Und eines Tages liegen sich bei Konstanz Freund und Feind im Lager gegenüber. Da bringt ein junges Schweizermädchen einen Auftrag von ihren Landsleuten an den Kaiser. Wie sie auf Antwort wartet, fangen die kaiserlichen Trabanten ein Geplauder an: „Was machen eure Schweizer eigentlich in ihrem Lager?“ „Sie harren eures Angriffes.“ „Wieviele sind ihrer denn?“ „So viele, als nötig sind, euren Sturm abzuschlagen; ihr hättet ihre Zahl übrigens neulich selbst zählen können, aber eure Flucht hatte euch wohl die Augen verblendet.“ „Haben sie denn noch etwas zu essen?“ „Wie könnten sie denn leben, wenn sie nichts zu essen hätten! ....“ Die deutschen Kriegsknechte müssen selbst lachen über die kurzangebundene Art des Mädchens. Als der eine von ihnen dann, halb im Scherz drohend, sein Schwert zieht, ruft das unerschrockene Kind: „Wahrlich, du zeigst dich als einen wackeren Helden, der du einem jungen Mädchen den Tod androhst. Wenn du so große Lust zum Streiten hast, warum stürmst du nicht gegen die feindlichen Posten? Du wirst dort deinen Mann finden, der deinem Trotz wohl zu stehen mag. Aber es ist natürlich leichter, ein wehrloses, unschuldiges Mägdlein anzufahren, als einem bewaffneten Gegner sich zu stellen, der nicht mit der Zunge, sondern mit dem Schwerte seine Sache verficht.“ Pirckheimer fügt hinzu: „Dies Gespräch hab' ich nicht ohne große Freude und Verwunderung über das Benehmen des Mädchens und seine kühnen, freimütigen Antworten gehört.“

Man hat wohl Pirckheimer den deutschen Xenophon genannt. Das ist ein unbedachter Vergleich. Sein Schweizerkrieg hat als Geschichtswerk einen geringen Wert; der Zusammenhang der politischen Dinge bleibt in ihm oft unklar; die Tatsachen verstehen

wir aus anderen Quellen viel besser, — aber in der Darstellung zeigt sich ein Mensch mit menschlichen Gefühlen. Das ist das Neue daran, und das wahrt dem Büchlein seine geschichtliche Bedeutung für die Kultur der Individualität.

Pirckheimer kennt die Welt. Er hat nicht auf scholastischer Schulbank gesessen, ist nicht in verschlossener Kinderstube groß geworden. Seine physischen und geistigen Kräfte haben sich in freiem Wachstum regen und recken dürfen. Als Knabe schon sah er auf Reisen mit seinem Vater, der ein kenntnisreicher, gesuchter Diplomat war, Fürstenhöfe und fremde Städte. Sein gesundes Lebensgefühl zog der Waffendienst an. Am Hofe des Eichstädter Bischofs und in dessen Fehden tummelte der Nürnberger Patriziersohn das Roß und führte nach ritterlicher Art Schwert und Lanze. Und diese noblen Passionen standen ihm wohl an. Am liebsten wäre er mit dem Kaiser Max nach den Niederlanden ins Feld gegen den Franzosenkönig gezogen, aber der Vater machte einen Rechtsgelehrten aus ihm und schickte ihn nach Italien auf die hohe Schule. Er hat dann sieben Studienjahre in Padua und Pavia verbracht. Als er zurückkehrte, war er ein fertiger Jurist und — ein Humanist. Obschon ihm des Kaisers Lohn lockender war, trat er doch in die Dienste seiner Vaterstadt, die ihn in ihren Rat wählte. Seine diplomatische Gewandtheit hat er dann in seinem Leben oft genug als Nürnberger Gesandter auf Bundes-, Kreis- und Reichstagen bewähren können, aber im ganzen waren ihm die Mauern des bürgerlichen Gemeinwesens doch allezeit beengend.

Eine imponierende Senatorengestalt hat man ihn wohl genannt, in der die Tüchtigkeit und Vielseitigkeit des deutschen Patriziats sich ausdrückte, und sein Landsmann Scheurl, der ihn genau kannte, rühmt ihn: „Gewiß, wenn wir im ganzen Reiche nach mannigfaltiger Gelehrsamkeit, Rednergabe, Staatsklugheit und hinwiederum nach Ahnenruhm, Reichtum und ausnehmender Gestalt uns umsehen, so wird kaum einer diesem Manne vorgezogen,

wenige werden ihm gleichgestellt werden können.“ An dieser Charakteristik fehlt eins, das die Zeitgenossen unbewußt fühlten, das sie aber nicht in Worte fassen konnten, — er war anders als die anderen; er war modern. Die Lebensauffassung, die er aus Italien heimgebracht hatte, trug das Großzügige der Renaissance an sich; er sah freier über die Welt dahin als die in dumpfer Gewohnheit befangenen Mitbürger; er dachte vorurteilsloser vom Leben als sie. Das Anziehende seiner Persönlichkeit lag gerade hierin begründet.

Sein Haus war die Gastherberge der Gelehrten. Konrad Celtis, der diese Worte spricht, hätte nichts Schöneres sagen können. Ein Freihafen der Poeten und Humanisten, in den Verfolgung oder harte Lebensnot sie trieb, ein Sammelplatz der schnellen Geister, die hier in erregter Debatte sich tummeln durften, eine feste Burg der schweren Gelehrsamkeit und eine heitere Stätte des leichtgeschürzten Witzes. Mit dem allseitigen Wissensdrange jener stürmenden Tage bewegt sich Pirckheimer in der Jurisprudenz und Literatur, Philosophie und Theologie, Geschichte und Geographie, Naturwissenschaft und Astronomie, — und überall gilt sein Urteil als maßgebend. Er ist eine Autorität für die Alten und ein freundlicher Berater und Wohltäter der Jungen. Von allen den Fragen, die die neue Zeit durchbrausten, ist keine an seinem Tische unerörtert geblieben. Diesen Ruhm macht in Deutschland kein Königsschloß, kein Fürstenhof und keine Universität dem Patrizierhause am Markt in Nürnberg streitig.

Noch haben wir das Erbteilungsdokument, das nach seinem Tode aufgesetzt wurde, und diese alten Pergamentbogen sind ein gewissenhafter Cicerone. Sie führen uns durch den Vorsaal, wo die von eifriger Jägerlust gesammelten Hirschgeweihe hängen, durch die Zimmer und Kammern mit stattlichem Hausrat, mit Teppichen und Leopardenfellen, sie öffnen die Laden und Truhen und zeigen die reiche Gewandung des Mannes, sie erzählen von

einer Fülle köstlicher Pokale mit Wappen und „getriebenen Angesichtern", von Mischkannen und Handbecken aus Edelmetall, von silbernen Bechern und Schalen, von farbigen und geschliffenen Ziergläsern, von goldenen Ketten und Ringen, von Diamanten, Smaragden und Türkisen, Hyazinthen und Onyxgestein.

Für seine Bibliothek erwarb Pirckheimer die kostbaren alten Manuskripte und was alles die flotte junge Buchdruckerkunst in Deutschland und in Venedig, Rom, Florenz und Mailand an den Tag brachte, die römischen und griechischen Klassiker, die frommen Kirchenväter und die Humanisten. Er zeigte dem staunenden Gast die Erd- und Himmelsgloben, die Kasten voll wertvoller alter Münzen und die Statuen und Bilder, die seine Gemächer zu einem Museum machten. Seiner noblen Gesinnung war kein Preis zu hoch, wenn es galt, Antiquitäten zu erwerben, und seine Liberalität ließ die ganze gelehrte Welt aus diesen Schätzen Nutzen ziehen.

Ein Kultus der Freundschaft waltete in dem Hause. „Von allen äußeren Genüssen, die mir die Gnade Gottes verliehen", schreibt Pirckheimer, „hat mich kaum etwas so sehr gefreut als die Freundschaft tüchtiger Männer, zumal wenn sie nicht der Zufall, sondern wissenschaftliche Bestrebungen herbeigeführt haben. Ich freue mich daher und rühme mich, nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa viele gelehrte Männer zu Freunden zu haben." Nürnberg selbst war nicht arm an guten Köpfen, die bei Pirckheimer ein- und ausgingen; Dürer, Vischer und Krafft, Regiomontanus und Behaim, Schreyer und Tucher, Schedel und Scheurl lebten in den Mauern der alten Stadt.

In dem Humanistenvölkchen steckte der Wandertrieb; das war ein Zeichen der Zeit. Wer immer zu der unseßhaften Gelehrtenrepublik gehörte, wußte, daß er Pirckheimers Türe allezeit offen fand. Und wer nicht persönlich kam, legte wenigstens auf die Briefe des Mannes Wert. Bei Celtis, Eobanus Hessus, Irenicus, Hermann vom Busch, Beatus Rhenanus und Ulrich von Hutten

lesen wir noch heute ein hohes Lied seiner Gastlichkeit. Der schwärmerische Zusammenfluß der Geister jener Zeit hat viel Überschwengliches, wie es der Jugend eigen ist, und doch kriecht ihr schmeichelndes Grüßen nie zur eklen Phrase hinab.

Die Atmosphäre im Tusculanum war heiter. Zur Minerva durfte sich der lose Bacchus gesellen. Die ungeschnürte Sinnenfreude, die der italienischen Renaissance eigen ist, hatten die Poeten über die Alpen mit herübergebracht, aber der ästhetische Hauch italienischer Schönheitstrunkenheit verflüchtigte sich im Norden, und den Germanen blieb bald nur das Trinkgelage. In Humanistenkreisen ging der Becher gewaltig um, und Eobanus Hessus in Erfurt, der eine Kanne von mehreren Maß Bier auf einen Zug leeren konnte, war der Trinkerkönig. Pirckheimers vornehmes Wesen hinderte wohl, daß die griechischen Symposien zur barbarischen Zecherrunde wurden, aber den humanistischen Esprit hat auch an seinem Tische oft cynischer Witz und derber Spaß abgelöst. Leben und leben lassen! Es war eine Generation, der die von mittelalterlicher Konvenienz so lange unterbundene Daseinslust nun frei in allen Adern pochte. Und als im Gefolge der ausgelassenen Weltfreude die böse Gicht sich einstellte, hüllte sich Pirckheimer in seine Decken aus Katzenpelz und hatte noch guten Humors genug, um sich in einer Schrift vom „Lob des Podagra“ mit heiterer Selbstverspottung und manchem moralischen Geißelhieb über die Schmerzen hinwegzutäuschen und in dem Quälgeist selbst schließlich gar einen Tröster zu finden, der für Geist und Herz noch manche Freude übrig hat.

Nur hier im intimen Freundeskreis, wo beim vollen Becher der Witz und ein loser Mund regierten, hat Pirckheimer die Anregung zu seinem Dialog „Der abgehobelte Eck“ gefunden. In lateinischer Sprache erschien das Büchlein pseudonym um 1520. Es ist mehr als ein Dialog, ist ein satirisches Drama, ein phantastischer Fastnachtsschwank der derbsten Art. Keine der zahllosen

Kampfschriften, die der Humanismus und die Reformation gebaren, ist in ihrer Ironie verletzender, in ihren persönlichen Invektiven spitzer, in ihrem Haß gewalttätiger. Sie gibt den Gegner ohne Schonung dem tödlichen Gelächter und der kläglichsten Verachtung preis. In der Geisteskultur der Renaissancezeit wird der Eccius dedolatus immer ein charakteristisches Kapitel bleiben; in keiner anderen Epoche wäre er denkbar.

Leider vermag eine deutsche Wiedergabe weder die Spitzfindigkeit des lateinischen Textes noch die Wortwitze und Barbarismen und die hagebüchene Unverfrorenheit des Ausdruckes nachzuahmen; auch die persönlichen Anspielungen verwelken in der Übertragung.

Der Angegriffene ist Dr. Eck, als Luthers Widersacher bekannt und als Streithahn des Scholastizismus bei den Humanisten weit und breit verschrieen. Jetzt ist er gerade krank zu Ingolstadt. Eine Fieberglut durchrast seine Gebeine; keine Donau und kein Rhein, selbst Vater Oceanus nicht kann das Feuer löschen. Nur Bacchus bringt Linderung. Der Diener, der in seiner pfiffigen Philosophie stets halblaut mit seinem Herrn zankt und dafür von diesem eine Flut von Schimpfwörtern in den Kauf nimmt, füllt ohne Unterlaß die Weinkanne. Eck will wegen seines Leidens seine Freunde zu Rate ziehen, aber die meisten packt bei der Nennung seines Namens die Seekrankheit; nur eine kleine Schar kommt auf seinen Ruf. Sie finden den Trunkenbold im wüsten Rausche schnarchend dahingestreckt. Sie rütteln ihn endlich wach und raten, einen Arzt aus Salzburg zu konsultieren oder aus Augsburg oder aus Nürnberg. Aber dort hausen überall die Lutheraner und literarischen Widersacher Ecks, und der Kranke fürchtet, sie könnten die Ärzte bestechen, ihm Gift statt Heilung zu reichen. So entscheidet man sich schließlich, nach Leipzig zu senden. Freilich der Weg dahin ist weit, und Eile tut not. Aber Eck steht als scholastischer Theologe mit dem Teufel im Bunde. Er zitiert

die Zauberin Canidia, die ihm auch sonst schon manchen Kupplerdienst getan. Auf einem alten Bock reitet sie durch die Luft und trägt einen Brief nach der Pleißestadt. Rubeus, Ecks Freund, ein Schwätzer, Stock, Klotz, bleierner Esel und dumm wie Bohnenstroh, legt hier das heilige Schreiben des heiligsten Mannes der theologischen Fakultät vor, die gerade versammelt ist und mit einem fremden Chirurgus verhandelt, der den Luther verbrennen oder vergiften soll. Die Herren sind über das Leiden ihres treuen Vorkämpfers Keck-Eck sehr betrübt und schicken ihm diesen Mann zu, der allerdings mit einem Henker verzweifelte Ähnlichkeit hat. Zusammen mit Rubeus bequemt er sich auch, auf dem greulich stinkenden Bock der Hexe Platz zu nehmen. Er klammert sich an den Schwanz, der andere packt die Hörner, die Hexe ruft in einer Beschwörungsformel die Namen dreier bekannter Dunkelmänner aus, — dann geht es durch die Lüfte über den Thüringer Wald und über die Donau nach Ingolstadt.

Die Konsultation beginnt. Der Arzt hat schon mehr als zehntausend Menschen kuriert, über fünfhundert allein mit Feuer und Schwert, mit Rad und Strick. Unter Gruseln berichtet Eck ihm seine Krankheitsgeschichte. Auf den weiten Reisen, die er zum Schutze des christlichen Glaubens unternommen, hat er sich sein Leiden geholt. Ruhmredig gedenkt er dabei seiner Taten, seiner Triumphe über Karlstadt und Luther, vor allem aber der Disputation zu Bologna, als er im Interesse des Fuggerschen Bankhauses aus heiligen Büchern nachwies, daß es den Reichen erlaubt sei, Wucherzinsen zu nehmen, den Armen aber nicht. Auf allen seinen Fahrten hat er, wie das eines so großen Theologen würdig, in Kneipen, Spelunken und Bordellen sich herumgetrieben und hat, stets durstig vom vielen Schreien, eine Riesenfülle Weins geschlürft. Doch das sächsische Bier hat er nicht vertragen können, und das muß der Ursprung seines Leidens sein.

Bei der ärztlichen Untersuchung finden sich nun bedenkliche An-

zeichen von Hirnwut, Torheit, Raserei. Da könnte auch Christus, selbst wenn er wollte, nicht mehr helfen. Der Chirurgus aber traut seiner Kunst und will zu einer beherzten Operation schreiten. Doch erst wird der Beichtiger gerufen. Trunkenheit, Begierde, Neid und Zorn hält er dem Kranken vor, und allmählich entschließt sich Eck, die Gründe zu enthüllen, die ihn reizten, gegen Luther zu wüten. Liebe zur Wahrheit und Eifer für den christlichen Glauben waren nur das Mäntelchen, das er umhängte, in der Tat trieben ihn die Verheißungen der Dominikaner und der Leipziger Magister, die mit ihrer Zunge dem Wittenberger nicht gewachsen waren. Aber auch Ruhmbegierde, die Gunst des Papstes und die erhoffte Kardinalswürde stachelten ihn zu seinen Schmähungen und Verleumdungen. Er glaubt ja selbst nicht an das, was er schreibt und spricht, denn man muß anders reden als handeln und mehr auf den Gewinn als auf die Ehre Gottes sehen. Der Himmel gehört dem Herrn des Himmels, die Erde hat er den Menschen gegeben. Bleibt das Volk in Dummheit erhalten, geht die Sache der Kirche gut.

Da warnt ihn der Beichtiger mit ernstem Wort: „Seht zu, daß ihr nicht ein Feuer anzündet, durch das ihr einst selbst verbrennt! Was Christus und seine Jünger durch Demut, Ehrbarkeit und Heiligkeit gebaut haben, wagt ihr durch Tyrannei, Gottlosigkeit und Verwegenheit zu zerstören, obwohl ihr wißt, daß ihr verrucht handelt und durch plumpe Lügen die Wahrheit angreift und zwar zu derselben Zeit, in welcher die Laien anfangen, die Augen zu öffnen. Ich selbst bin weder ein Lutheraner noch ein Eckianer, sondern ein Christ!"

Mit grobem Schimpfwort unterbricht Eck den Beichtiger, dann beginnt der Chirurgus die Prozedur. Sieben starke junge Männer werden geholt, mit sieben dicken grünen Knütteln verhauen sie kräftig und ohne Unterlaß den kranken Eck, damit das Eckige seiner Natur glatt wie abgehobelt werde. Zum Schluß noch 175 wuch-

tige Hiebe, dann ist der gröbste Auswuchs beseitigt. Darauf wird er mit Stricken an das Bett gebunden, und als man ihm die Haare schert, sieht man es von kleinen behenden Tierchen wimmeln. Das sind die Sophismen und Trugschlüsse und allerhand dummer, spitzfindiger Formelkram der Scholastik und Rhetorik. Alles das wird entfernt; darauf wird Ecks Doppelzunge mit der Schere operiert und der gewaltige Hundszahn ausgezogen. Eine Arzenei wird ihm eingeflößt, worauf er merkwürdige Dinge von sich gibt: die unverdaute Gelehrsamkeit, mit griechischen Brocken vermischt, den Doktorhut des kanonischen Rechts, den Ablaß und die Geldstücke, mit denen die Fugger seine Dienste honorierten. Zum Schluß wird ihm die Haut von der Brust gezogen; da sitzen ekelhafte Krebsgeschwüre, und die müssen ausgebrannt und ausgeschnitten werden: Stolz, Ränkesucht, Selbstsucht, Unmäßigkeit, Gleisnerei, Gaunerei, Speichelleckerei, Dreistigkeit und Wollust. Nachdem die Wunden mit siedendem Pech verstopft sind, ist Eck geheilt. Eine Bitte spricht er dringend aus: „Haltet die Sache geheim! Ich weiß, wenn sie jenen verfluchten Wittenberger Poeten oder dem verdammten Hutten bekannt wird, werden sie sogleich eine Komödie daraus machen und die ganze Geschichte veröffentlichen.“ Das Schlußwort führt ein Chor: „O du dummer Chirurg, du wagst, eine verzweifelte, unmögliche Sache anzugreifen, indem du versuchst, einen Theologen und zwar einen Scholastiker zur Mäßigung und zur gesunden Vernunft zurückzubringen, was erst dann geschehen kann, wenn Himmel und Erde untergehen!“

„Ich habe keinen Discipul oder Anhänger, bin auch hinwiederum niemandes Discipul“ hat Pirckheimer einmal gesagt, und nicht viel anders ist der Sinn der Worte, die er den Beichtiger im Eccius dedolatus mit einem feierlichen Nachdruck sprechen läßt: „Ich bin weder ein Lutheraner noch ein Eckianer, sondern ein Christ.“ Reiht man daran noch den Ausspruch desselben Beichtigers: „Ihr seid wahnsinnig, wenn ihr mit euren Exkommunikationen die

Gegner zu unterdrücken sucht, denn dann wäre es um die schöne Wissenschaft geschehen", — so hat man die Weisheit, die Pirckheimers Lebenspfad begleitet. Es ist das Ziel, sich über den Parteien zu halten und aus dem Kampf, der um den Glauben entbrannt ist, die Renaissance der Wissenschaft zu retten. Er steuert hier denselben Kurs wie Erasmus. Pirckheimer hat auch seinen theologischen Prinzipienstreit gehabt; er ist mit seinem früheren Freunde Öcolampadius über die Auffassung des Abendmahles hart aneinander geraten und ist dabei von der evangelischen Lehre immer mehr zu der katholischen gedrängt; er hat mit den Lutheranern wegen ihrer ausschließlichen Betonung des seligmachenden Glaubens seine heftigen Auseinandersetzungen gehabt, — aber im Grunde ist er doch kein Theologe, ist auch nicht eigentlich religiös; er ist Schöngeist, oder noch besser: er ist der daseinsfrohe Philosoph, der in seinem Sanssouci zu Nürnberg den Plato als seinen Schutzgott ehrt.

Seinen „abgehobelten Eck" hatte Pirckheimer unter fremdem Namen in die Welt geschickt, mit offenem Visier aber ritt er in den ersten kritischen Waffengang hinein, den die deutsche Literaturgeschichte kennt. Es war der Streit Reuchlins gegen die Kölner, der Humanisten gegen die Obskuranten. Er schrieb einen Brief an den Domherrn von Bamberg Lorenz Behaim und dedizierte ihm die Übersetzung eines Lucianschen Dialoges. Und dies Schreiben ist die „Apologie Reuchlins", eine rasche, mutvolle Streitschrift, ein warmblütiger Kampfruf gegen die mittelalterliche Weltanschauung, die das vorwärtsstürmende geistige Leben der Nation erwürgen will. Der Gegenwartswert des Büchleins mag gering sein; daran liegt nichts, — aber wie Jungdeutschland es damals aufnahm, das macht seine Bedeutung aus. Und da hört es sich fast weihevoll an, was der Wiener Humanist Johannes Stabius dem Verfasser schrieb: „Es ist kaum zu sagen, mit welch aufrichtiger Freude wir dein Büchlein in unserem literarischen

Kränzchen gelesen haben. Der Wein und die stille Nacht flößten uns frohe Laune ein, und als die Lesung feierlich begann, schwieg das ganze Konvivium, und alle hörten mit stummer Aufmerksamkeit zu. Der Vorleser war Joachim Vadian; er wollte am nächsten Tage sein medizinisches Doktorexamen machen; aber auch diese Sorge konnte ihn nicht von der Lektüre abhalten ...."

Pirckheimer weilte drei Jahre später auf seinem Sommersitze zu Neunhof, aller Staatsgeschäfte und Sorgen wieder einmal los und ledig, als er die Kunde erhielt, daß sein Name mit mehreren anderen zusammen auf Ecks Betreiben in die Luthersche Bannbulle aufgenommen war. Da fühlte er den giftigen Stachel des „Abgehobelten" am eigenen Leibe. Doch den Ärger über die heimtückische Rache drängte eine andere Erwägung zurück. Der um alles in der Welt seinen Frieden und sein ruhiges Behagen nicht trüben lassen mochte, sah sich plötzlich in eine ärgerliche Haupt- und Staatsaktion gezogen, deren theologische Seite ihn im Grunde gar nicht so seelentief interessiert hatte. Es kostete ihn daher auch keine schweren Gewissenskämpfe, die Absolution nachzusuchen, zumal da der Rat von Nürnberg aus Besorgnis für den sozialen Frieden und die politische Wohlfahrt der Stadt einen freundlichen Druck auf ihn übte.

Ein Mißklang hatte die Melodie seines Lebens zerrissen; und seine Seele war allzu reizbar und leidenschaftlich; sie konnte die schöne Harmonie nie ganz wiederfinden. Seit die reformatorische Bewegung seine Kreise zertreten hatte, hatte sie etwas Unbequemes für ihn. Und als sie dann vollends aus der humanistischen Strömung hinaussegelte, gab er sie verloren und vermochte für die Zukunft seine Empfindlichkeit ihren unliebsamen Auswüchsen gegenüber kaum zu sänftigen. Man könnte sagen, sein Schönheitssinn fühlte sich abgestoßen. Mit ehrlichem Schmerz empfand er zugleich, wie die kirchliche Einheit auseinander klaffte und der Traum der Humanisten von einer allgemeinen und freien deutschen

Nationalkirche ausgeträumt war. Einst hatte er in dem Wittenberger Mönche einen Theologen so recht nach seinem Herzen begrüßt und hatte ihn gastlich in seinem Hause aufgenommen; nun konnte er im Luthertum nur noch einen neuen Dogmatismus spüren, der gleich der angefeindeten mittelalterlichen Scholastik ein starres Lehrgebäude der Rechtgläubigkeit ausbaute und dem regen Geist der freien Wissenschaft Tür und Fenster schloß. Da war er schnell im Hassen.

Aber seine Betrübnis, so sehr sie ihn verzehrte, war kein verbissener Groll, und von der kleinlichen Ränkesucht eines engen Herzens blieb er weit fern. Voll philosophischer Mäßigung suchte er seinen Platz hinter den Schlachten, und als diese immer leidenschaftlicher den Frieden der Vaterstadt und des Vaterlandes zerrissen, hat er den humanistischen Grundsatz der religiösen Duldung mannhaft vertreten. So griff er in den Streit ein, der sich entspann, als der Rat der neuen Lehre auch das Klarenkloster öffnen wollte, dessen Äbtissin seine vom humanistischen Geist berührte, aber in ihrem alten Glauben unbeirrte Schwester Charitas war. Pirckheimer hatte die Nonnen wegen ihrer Überschätzung der guten Werke oft hart gescholten, aber er ehrte doch ihre fromme Überzeugung und mußte sich für die Bedrängten aufwerfen, in deren stillen Frieden der reformatorische Eifer drang. „Einen durch Gewalt zu einer Sache zwingen", rief er in der Apologie, die er für die Klarissinnen aufsetzte, „ist dem Glauben entgegen, der ein besonderes Geschenk Gottes ist und deshalb durch keine Gewalttat in die Sinne des Menschen eindringen kann. Wenn er erzwungen wird, so ist er viel mehr Heuchelei als Glaube. Einen Heuchler kann die Gewalt machen, einen besseren Menschen nimmermehr." Das, was man evangelischen Geist und evangelische Wahrheit nennt, lebte in ihm glühender als in Tausenden, die sich in Luthers Namen hüllten.

Pirckheimer, der den Stolz hatte, niemandes Discipul zu sein

und keinen Discipul zu haben, war ein verlorener Mann. Das geistige Leben seiner Nation, das einst auf seine Worte gelauscht hatte, ging nun über Berge und Täler, die seinem Ziele fern lagen. Und er hatte nicht mehr den jugendlich scharfen und frohen Blick, um zu erkennen, daß in dem brausenden Gären der verworrenen Zeit die Keime schöneren Gelingens wuchsen und freie Kräfte sich entrangen, die eine glückseligere Zukunft wirkten. Um den Vereinsamten wurde es immer einsamer. Seltener klopften die wanderlustigen Genossen an die gastliche Tür des Alternden.

Aber Dürer blieb ihm eng zur Seite in Freud und Leid, in Scherz und Ernst. Doch auch den holte der Tod. Da klagte der Verlassene in seiner Elegie: „Der du mir so lange am innigsten verbunden warst, du meiner Seele bester Teil, mit dem ich sicher traute Zwiesprach gepflogen, der du meine Worte bewahrt im treuen Busen, — warum verlässest du, Unseliger, plötzlich den trauernden Freund und enteilest raschen, nimmer wiederkehrenden Schrittes!"

Nun hatte er nur noch den einen Trost, der ihm nie entschwinden konnte, seinen Lucian und seinen Plato. „Es ist Gottes Geschenk, daß wir leben; aber das Geschenk der Philosophie, daß wir gut leben, — ich meine jene Philosophie, die, wie Cicero sagt, die Seelen heilt, nichtige Sorgen hinwegnimmt, von Leidenschaft befreit und jede Furcht verbannt."

Nicht in epochemachenden Werken suchen wir heute Willibald Pirckheimers Bedeutung. Sie liegt in seiner Persönlichkeit, die in jenen Tagen, da es eine Lust war zu leben, sein Haus zur Herberge fröhlicher Gelehrsamkeit machte. Die Gastgeschenke, die dankbarer und begeisterter Sinn an seinem Tische zurückließen, künden noch heute sein Lob und seine Ehre. Da dichtete ein fahrender Poet, den die Anmut seiner fürstlichen Freigebigkeit zu einem Schwärmer machte, einen lateinischen Hymnus:

„... Für dies alles erbitt' ich dir nichts, was in Blindheit das Schicksal
Heute uns gibt und ach! morgen schon wieder entreißt.
Fehlt es dir doch an nichts, was die Menschen vom Schicksal erflehen,
Oder warum man ihm dient, gleich einem Gotte an Macht.
Laß mich bescheiden nur sein: goldglänzende, leuchtende Fäden
Mögen dir spinnen die drei Parzen am Webstuhl der Zeit,
Und deine Bürger, sie mögen dich lieben, bis enden die Tage,
Selbst übers Grab hinaus lebe die Liebe noch fort!
Und was Perikles einst zu Athen, was Metellus gewesen
Einst im mächtigen Rom, das erreiche auch du!"

Doch mehr als diese leichten Verse bedeutet uns das Bild, auf dem Albrecht Dürer die Züge des Freundes festhielt. Es ist ein Kupferstich aus dem Jahre 1524.

Im ersten Augenblick denkt man überrascht bei diesem vollen, massigen Kopf an Martin Luther. Alles ist derbknochig und handgreiflich, mehr bäuerlich als städtisch. Unter einem wirren Haargelock quellen die Linien des Antlitzes heraus; sie krümmen sich, und keine läuft in schlanker Grazie dahin. Die untere Stirn drängt sich vor, Kinn und Hals schwelgen in behaglicher Fleischesfülle. Zwei runde Augen schauen klar und klug in die Welt hinein. Die Nase ist klein, aber fleischig und gibt dem ernsten Gesicht einen scherzhaften Point. Am anziehendsten ist der bartlose Mund. Voll Energie und Selbstbewußtsein pressen sich die Lippen aufeinander, und daneben scheint es in dem Spiel der zahllosen Fältchen von scharfem Witz und losem Spott zu zucken. Nach dem durchgeistigten, zarten Ausdruck, den blasse Gelehrsamkeit geben soll, sucht man vergebens; aber daß der Mann zu leben wußte und daß es gut mit ihm zu leben war, das glaubt man gern.

„Was du den gelehrten und wackeren Männern deiner Zeit getan", schrieb Battista Egnatio an Pirckheimer, „das lebt für alle Zeiten!"







Tilmann Riemenschneider

1468 bis 8. Juli 1531



ie schönheitsfreudigen Zeitgenossen des Lorenzo Magnifico vergaßen sich gern in dem süßen Traum, der ihre Seele in das versunkene Zauberland Arkadien trug. Da sonnen sich die buntesten Blumen auf schwellendem Rasen, die Luft ist voll Vogelgesang, und Tauben schnäbeln sich im dunkeln Lorbeergebüsch. Im Schatten ruhen Mars und Venus, indes kleine bocksfüßige Faune mit dem blinkenden Rüstzeug des Gewaltigen spielen, und die leichten Nymphen, über deren wunderzarte Florgewänder der Zephir haucht, schlingen im Orangenhain den entzückenden Reigen. In Botticellis Bildern gewann diese Sehnsucht Gestalt. Und doch tönte in seinem Herzen noch eine leise Saite mit anderem Ton; sie hatte von Jugend an geklungen, und immer vernehmlicher wurde sie nun wie ein treuer Warner, und sie beschwor endlich mit dem heiligen Pathos der Savonarolaschen Bußpredigt den Verlorenen aus der Glückseligkeit der Antike zum Gekreuzigten zurück.

Auch Michelangelo fühlte, als der Abend kam, wie die Vision der Schönheit, an die sich seine Künstlerseele mit so klammernden Organen gehängt hatte, zerrann und wie das Zerrinnende sich von neuem zu düsteren Schreckbildern formte.

> „Nicht Malen und nicht Meißeln friedet mehr
> Die Seele. Gottes Liebe sucht sie einzig,
> Die von dem Kreuz die Arme nach uns öffnet."

Das war die große Dissonanz zwischen Weltbejahung und Weltverneinung, zwischen Kunst und Ethik. Die Naivität des Körperlichen konnten die großen Geister der italienischen Renaissance doch nicht wiederfinden, und so zerriß ihnen im Seelenkampf die Harmonie ihres Schaffens.

Die deutsche Kulturgeschichte kennt im Zeitalter der Renaissance keinen Künstler, den sein Künstlertum zu einem tragischen Helden

machte. Hier blieb die Kunst, ob sie sich noch so kühn von der Verstrickung des Mittelalters loszuringen strebte, allezeit fromm. Das Gewissen litt unter der Befreiung nicht, und der Drang zur Welt und Wahrheit wuchs nie zu jener seelenverzehrenden Leidenschaft, der das Martyrium folgt. Die Kunst war den Künstlern nicht alles, die Schönheit nicht der Nerv ihres Lebens und ihr Dämon.

Und ist überhaupt ihr Schaffen ein Ausdruck ihres Lebens?

Wenn wir von Albrecht Dürer absehen, verschwindet das Menschliche der Meister wesenlos hinter ihrem œuvre. Holbeins Bilder und Skizzen führen uns durch alle Stationen seines Lebens von seinem Jünglingsalter bis zu seinem Tode, aber von den leisen Schwingungen seiner Seele und von starkem Hassen und Lieben klingt nichts an unser Ohr.

Noch ein anderes Moment kommt hinzu, das es uns erschwert, hinter den Künstlernamen vollgerundete Persönlichkeiten zu fassen: das literarische Interesse der Mitwelt wandte sich den Meistern nicht zu, und biographische Neugier spürte ihren Wegen nicht nach. Und die Schöpfungen der Plastik sind naturgemäß noch einsilbiger als die Gemälde.

Was wissen wir im Grunde von Adam Krafft, von Peter Vischer? Ihre künstlerische Qualität können wir schätzen; wir vermögen hier am Stil ihrer Werke das stete Aufwärtsstreben einer künstlerischen Entwicklung zu verfolgen, dort in der Art, die dem Stoffe Leben gab, eine zarte Innigkeit der Auffassung oder eine derbere Daseinsfreude als vorwaltende Merkmale zu finden, — aber der Chronikeur grast auf dürrer Weide.

Vernehmlicher spricht Veit Stoß' Individualität, und das Reizbare seiner Natur wird auch durch die Nürnberger Akten belegt. Ein Bankier bringt ihn trügerisch um sein Kapital, da fälscht er in seiner Erregtheit einen Schuldbrief. Der Tod steht darauf; doch der Rat hat Nachsicht mit seinem Künstlerblut und schenkt

ihm das Leben, und der Meister muß es als Gnade ansehen, wenn ihm der Henker öffentlich auf dem Markt mit glühendem Eisen durch beide Backen brennt. Das ist ein Stück lebendiger Menschlichkeit, ein Herz in Verzweiflung, Verstrickung und Beschämung. Sieht man aber nun die stillen Madonnen an, die der Ehrlose schnitzte, vor allem die liebe Frau, mit der er sein Haus im Wunderburggäßchen einst weihte, mit ihrer stillen Verträumtheit und kindlichen Reinheit, dann möchte der Versuch verzagen, Leben und Schaffen eines deutschen Künstlers in Einklang zu bringen und in dem einen die Quelle des anderen zu finden.

Greifbar auf Grund zeitgenössischer Zeugnisse und doch reich an psychologischen Rätseln ist das Künstlertum Tilmann Riemenschneiders, der 1468 in Osterode am Harz geboren wurde, als Fünfzehnjähriger nach Würzburg kam und durch die Bedeutsamkeit und den Reichtum seiner Werke die ganze plastische Kunst Unterfrankens mit seinem Namen deckt.

Der Westchor des Naumburger Doms ist ein Allerheiligstes im Tempel der Kunst. In den Statuen der Stifter, die dort das dreizehnte Jahrhundert schuf, liegt Hoheit, Formgefühl, Leben. Der Geist der Wahrheit spricht aus ihnen so überzeugend wie aus dem Genter Altarwerk der Brüder van Eyck, und wie dies in der nordischen Malerei, so sind jene Steinbilder in der Plastik singulär. Die Kunst der nächsten Jahrhunderte ist ein Ringen, diesen Vorsprung einzuholen.

Es ist schwer zu sagen, was sich als größeres Hemmnis erwies, die Knechtung, die vom gotischen Stil, oder die Knechtung, die von der erstarrten mittelalterlichen Handwerksgepflogenheit ausging. Und welches Feld blieb der deutschen Plastik? Jenseits der Alpen schimmern auf weiten Plätzen, in freien Hallen und heiteren Kirchen die leuchtenden weißen Marmorleiber, und die Schönheit des Körpers, dessen Natur es ist, sich zu offenbaren, feiert, zum Monumentalen erhöht, vor allem Volk ihren jubelnden

Sieg. Der deutsche Bürger tritt aus der Enge des Hauses über schmale Gassen in seine Kirche, deren Höhe ihm entschwindet. Da steht ein Altarschrein, verloren im Raum, ein kleines Hausgerät; und wenn die Flügeltürchen sich öffnen, erscheinen die Figuren der Legende, fast wie Puppen angetan, aus Holz geschnitzt; und sie atmen nicht Luft noch Licht, nur Kirchendämmer und Weihrauchduft; und ihr Blick fällt auf sorgenvolle, früh gerunzelte Gesichter, auf Gestalten, denen eine sinnlose Modetracht jede Anmut freier Bewegung raubt.

Und doch hängt das Volk an dieser sonntäglichen Darbietung der Kunst, die ihm das Göttliche so menschlich nahe bringt; es versteht diese Typen, es kennt sie von den Straßen und Märkten her und von der Bühne des Fastnachtsspiels. Was Meißel und Messer schufen, hat viel Bodenkräftiges an sich, und wenn ihm auch die Werte der höchsten Kunst fehlen, Kunst ist es doch auch — diese deutsche Wirklichkeit, gesehen mit deutschen Augen.

Die Altarschreine verbinden Malerei und Schnitzerei, — und beide ließen sich von den Eycks befruchten. Die Plastik verlor das Ziel, das ihr die mittelalterliche sächsische Bildhauerkunst gegeben hatte, aus den Augen und geriet unter die Herrschaft des malerischen Scheins. Dabei sprang sie über die Grenzen ihrer Wirkungskraft hinweg, büßte das Stilgefühl ein und verlor den Boden ihres Schaffens.

Eine große Errungenschaft der Renaissance aber machte auch sie sich zu eigen: das Typische und Konventionelle weicht dem Persönlichen. Und gleich setzt sich der Naturalismus, vom Zwange befreit, behaglich auf die Erde hin. Die Gestalten, die die Gotik nach oben zog, wachsen in die Breite; kurzbeinige, untersetzte Gestalten agieren mit eindringlichen Gesten und Gebärden, der mystische Vorgang vergröbert sich zum Genre, und in burlesken Zügen macht sich die vorlaute Lebensfreude Luft.

Der realistische Drang ist bei der Holzschnitzerei am flottesten.

Die Farbe vor allem muß hier den nackten Teilen, besonders dem Kopfe, die erschreckende Natürlichkeit des Lebens aufprägen und die Gewandung mit ihren satten Tönen, aufglänzend im Lichtspiel der scharf gebrochenen Falten, strahlend in prächtiger Vergoldung und überschimmert von den damaszierten Mustern, zu einer himmlischen Festlichkeit erhöhen.

Die Zahl der Werke, die die deutsche Plastik am Ende des fünfzehnten und am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts schuf, ist Legion, aber selten hat eins das Zwingende großzügiger Schönheit zu eigen. Es liegt nicht im künstlerischen Charakter des Deutschen, die Reize schlanker Körperbewegung und adliger Formen zu belauschen, den Wurf schmiegsamer Gewandung zum graziösen Ausdruck zu stimmen und auf die Suggestionskraft rhythmisch fließender Linien hin seine Gestalten zu erfassen. Der Körper weiß nicht, was die Seele bewegt, und versteckt sich voll blöder Scheu unter der Schwere spröder Hüllen.

Allein im Kopfe seiner Geschöpfe liegt die Kraft und die Innigkeit, die ganze Wiedergabe des Lebens. Der Ausdruck ist es, der sein Werk oft zur Schönheit erhebt und mit seiner Eigentümlichkeit den Anfang und das Ende der Kunst bildet.

Ein glücklicher Vertreter dieser Plastik ist Tilmann Riemenschneider. Die Stadt, die seine neue Heimat wurde, war keine der machtvollen und freigebigen Bürgerrepubliken, die den Boden der Renaissancekunst in Deutschland bilden; durch Kaisergunst und unterm Krummstab war sie gediehen. Die Kultur trug bischöfliches Gepräge. Um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts saß Lorenz von Bibra auf dem Stuhle des heiligen Burkard, ein feinsinniger Fürst, den Künstler und Gelehrte gern als ihren Gönner priesen. Der Humanismus wurde in regsamen Zirkeln gepflegt, und einer seiner merkwürdigsten Vertreter lebte im Schottenkloster als Abt — Johannes Trithemius, ein Allerweltswisser und Charlatan zugleich, Historiker, Alchymist und Astro-

loge, ohne Zweifel trotz allen mystischen Dunstes, mit dem er sich umgab, eine anregende Persönlichkeit.

Aber weder die bischöfliche Gönnerschaft oben auf der Feste Marienberg lockte den jungen Tilmann Riemenschneider, noch der humanistische Geist unten in den Gelehrtenkreisen. Der Künstler war Handwerker, und die bürgerliche Gesellschaft war sein Boden.

Über seinen Wanderjahren liegt ein Dunkel. Man kann in seinen Jugendwerken einen Einfluß Wohlgemuts und Schongauers spüren, aber ein tatsächlicher Anhalt dafür, daß er durch die fränkische und schwäbische Schule hindurchgegangen ist, fehlt. In Würzburg wird er in die Glaser-, Maler- und Schnitzerzunft aufgenommen; er heiratet mit siebzehn Jahren eine Goldschmiedswitwe und erwirbt das Bürger- und Meisterrecht. Seine Werkstatt hat guten Ruf im Main- und Taubertal; er beschäftigt einmal zwölf Gesellen, und der ausgedehnte Betrieb macht ihn zum wohlhabenden Mann. Die Akten reden oft von ihm, dem „Meister Tyl"; aber es sind trockene Notizen, die von Bestellung und Lieferung handeln. Wir lesen, daß er für zwei lebensgroße Sandsteinfiguren 110 Gulden bekam und für die Holzschnitzereien am Münnerstädter Altar 145 Gulden, — an seine künstlerische Bewertung dachte keine Feder.

Gleich als ein Fertiger mit eigenem Stilcharakter führte sich Tilmann Riemenschneider in die Kunstgeschichte ein, als er 1493 für die Marienkapelle auf dem grünen Markte zwei lebensgroße Portalstatuen aus grauem Sandstein, Adam und Eva, schuf. Nackte Figuren sind für die Kunst jener Zeit, die mit der bauschigen Überfülle der Gewänder die Furcht vor der unverstandenen Natürlichkeit des Körpers beschwichtigte, ein Wagnis. Die Art, wie die Künstler dies Stück Welt entdecken, bildet das große Erlebnis ihres Künstlertums. Jan van Eyck mußte in Gent eine anmutige Führerin entbehren, als er seine Eva malte; auch Dürer sah erst in

Italien die Ahnung froher Menschenschönheit erfüllt. Tilmann Riemenschneider aber fand in der Heimat eine holdselige Offenbarung. Seine Eva steht als ein kleines Wunder der deutschen Renaissance da. „Herr, wir schämen uns, daß wir so nackt sind": dies Gefühl zittert in der zagen Haltung der Frau, die doch den verführerischen Apfel an ihre Brust drückt. Der Körperbau ist biegsam und schlank, die sinnlose Mode der Zeit hat seiner Jugend nichts getan, die sich ihrer natürlichen lieblichen Bildung freut. Dem Gesicht mit seinem reinen Oval und den offenen Zügen ist nichts Teuflisches gegeben; es ist ein einfaches Menschenantlitz, still und ohne schweres Sinnen in die Ferne.

Um so wuchtiger arbeiten die Gedanken in dem Manne. Die unglückselige Haltung des eingeschnürten Körpers, der unsicher auf einem Beine ruht und mit den abstehenden Ellenbogen eine rührende Unbeholfenheit ausdrückt, ist wohl mehr technische Verlegenheit als künstlerische Absicht. Aber der Kopf ist ein Meisterwerk. Ein Jüngling mußte es sein, leicht der Verführung unterliegend, keine Eyckschen männlichen Züge, die das Leben genugsam kennen. Ein Ratsbeschluß entschied ausdrücklich, daß die Statue keinen Bart haben sollte, und man möchte diese auffällige Entscheidung auf eine Anregung des Meisters selbst zurückführen, der so seine künstlerische Idee, die nicht der allgemeinen Vorstellung entsprach, gerechtfertigt sehen wollte. Er ist der Darsteller der Jugend. Nichts ist ihm besser gelungen, als solche Jünglingsköpfe, die liebkosend eine Fülle weicher Locken einhüllt, — Geister, die gerade behend die Pforte zum Leben sich auftun und beim ersten Schritt von unsäglichem Leid berührt werden. Wie stille Wehmut liegt es auf ihren Zügen, die kein Lächeln mehr verbannen kann. Ein Traum romantischer Poesie. Immer möchte man an ein persönliches Erlebnis Riemenschneiders denken, das sein Wesen für alle Zeit bestimmte.

Diese leise Melancholie umschattet den Adam, als nähme er

Abschied von der schönen Märchenwelt auf immerdar; umschattet den Johannes, der beim Abendmahl den Schmerz des Scheidens fühlt oder unterm Kreuze steht, an dem sein Liebstes starb. Der heilige Kolonat und der heilige Totnan, die so jung den Märtyrertod fanden, der Verkündigungsengel, der weiß, daß das Mutterherz, das jetzt sein Evangelium mit sonniger Freude verklärt, einst sieben Schwerter durchbohren werden, — in allen zittert die leidvolle Entsagung. Und selbst dem Ritter Konrad von Schaumberg, der auf der Rückkehr vom heiligen Lande starb, hat der Künstler, der seinen Grabstein in der Würzburger Marienkapelle meißelte, etwas vom Schicksalsschmerz und von der Jugendklage um früh entschwundenes Glück in die trauernden Augen gelegt.

Die Passion ist sein Thema. Die deutschen Maler und Bildhauer hat das Problem alle angezogen. Die erschütternde Tragik des historischen Vorganges stürmt dann durch ihre Herzen und bricht im leidenschaftlichen Parteiergreifen hervor. Riemenschneider ist nur ein ganz stiller Zuschauer. In ihm bäumt sich keine Empörung, und laute Klage sänftigt sich zu leiser Trauer und heimlichem Weinen. Seine Menschen schweigen fein stille; es sind lyrische Seelen.

Wenn man von Veit Stoß kommt, in dessen Dramatik ein heißes Blut pulsiert, oder von dem phantasiefrohen Peter Vischer, der in allem die schöne Form nicht vergißt, oder von Adam Krafft, dessen Innigkeit mit derber Keckheit sich paart, fühlt man erst, wie bei dem Würzburger alles gedämpft ist. Kein harter Schritt, keine bewußte Pose, kaum ein Flüstern. Eine sanfte Elegie schwebt auf mit verhaltener Stimme, die zage Klage der bangen Natur, wenn der Sommer stirbt und die Blüten schauernd fallen. Mitgefühl ist die Eigenempfindung des Künstlers, das große Mitgefühl der Zug, der allen seinen Figuren ihre Haltung gibt.

Seine Menschen gestikulieren nicht, sie bedürfen keiner Bewegung, denn tiefer Schmerz und wahres Seelenleid fahren nicht

mit Ungestüm daher. Keine seiner Gestalten vermag die Arme über den Kopf zu heben, die Kraft reicht nur hin, um die Finger zu falten, die Hand dem Schmerzensgefährten auf den Arm zu legen oder mit dem Zipfel des Mantels die aufsteigenden Tränen zu verhüllen.

Die großen Erzähler verstehen es, mit ihren Figuren Haus zu halten, sie ordnen sie zur klaren Gruppe, bringen durch Gegensatz oder Einklang die eine in Beziehung zur anderen; die Fabel wird verständlich und die Schilderung durch sprechende Gesten und erregtes Mienenspiel lebendig. Alles soll reden, — bei Riemenschneider soll alles schweigen. Er kann nicht komponieren und kontrastieren; er kann nicht erzählen. Oder will er nicht? Fühlt er, daß alles Künstliche, alles Malerische dem wahren Schmerze fern liegt und daß dieser nur durch sich selbst wirkt?

Wie kann Adam Krafft auf seinem Schreyer-Landauerschen Grabmal an der Sebalduskirche zu Nürnberg so redselig sein! Welches behagliches Epos — diese Szene! Sie haben den Leichnam des Herrn vom Kreuz genommen, und die Kriegsleute mit dem Hauptmann zu Pferde ziehen von dannen; Knechte des Nikodemus schreiten mit den Marterwerkzeugen und in gemütlicher Unterhaltung daher. Maria Magdalena kniet an der Gruft, die Gottesmutter stützt das Haupt des Toten und küßt seine Wange, in lebendiger Aktion betten zwei Jünger indes den Leichnam in das Grab, und die anderen Getreuen stehen dabei und klagen und ringen die Hände. Und das alles inmitten der lebendigen Natur, wo die Blumen blühen, die Bäume ihre Wipfel regen und die Felsen mit Häusern und Burgen gekrönt sind.

Damit vergleiche man die Beweinung Christi, die Riemenschneider für die Pfarrkirche zu Heidingsfeld schuf. Nur drei Gestalten, die um den Leichnam des Herrn beschäftigt sind, Maria Magdalena, Maria und der Lieblingsjünger. Keiner öffnet die Lippen, wagt zu sprechen, aber allen ist derselbe Schmerzens-

gedanke; er hat sie alle gebrochen, und unwillkürlich neigen sich die drei Köpfe, als fahre der Sturm des Schicksals darüber hin, kummervoll nach der Seite, wohin der tote Meister sinkt. Und da gibt es keine Blumen, die im Grase blühen; über den Getreuen nur das harte Kreuz und die kalten, unfruchtbaren Felsmassen.

In der Pfarrkirche zu Maidbrunn hat der Künstler das Motiv größer und figurenreicher gefaßt. Aber auch hier haben die Menschen zu handeln verlernt. Joseph von Arimathia stützt matt den Leichnam, nur daß er nicht umsinkt; Maria kennt nicht, wie auf Adam Kraffts Leidensstation, den elementaren Schmerz, der ihre Lippen zu dem Antlitz des Sohnes zwingt, halb bewußtlos hält sie den Arm des Toten; Johannes macht eine schwache Bewegung, sie zu trösten; die anderen sechs Gestalten achten kaum des irdischen Vorganges, weder Blick noch Haltung bringt sie mit ihm in Verbindung, sie haben nichts als Tränen und stumme Klage. Und auch hier starrt die Natur in Felsen; nichts ragt von der Welt hinein, die weiter blüht und grünt allem Menschenleid zum Trotz oder zum Trost.

Der Geschmack der Zeit verlangte als Gegenstück zu der erhabenen Geduld des verhöhnten Christus ein Stück Roheit der brutalen Welt. Die Schergen müssen den Dulder, der unter der Kreuzeslast zusammenbricht, an Stricken vorwärtszerren, sie schwingen die Fäuste zum Schlag, sie heben die Knüttel, sie weiden sich mit grinsenden Gesichtern an der Qual des Elenden. Alle Maler und Bildschnitzer sehen in solchen Szenen eine Ruhepause ihres pathetischen Vortrags, und gern gefallen sie sich hier in Verzerrung und Übertreibung. Riemenschneiders ästhetisches Empfinden weicht davor zurück; er hat unter allen Künstlern die feinsten Nerven.

Für die Pfarrkirche zu Detwang schnitzte er einen Altar. Der Mittelschrein zeigt den Kruzifixus auf Golgatha in edler, hoheitsvoller Gelassenheit, und der Körper ist weich und zart und hat

trotz aller Qualen nichts grausig Abstoßendes. Links steht das zusammengedrängte Häuflein der Getreuen und auf der anderen Seite die Juden und Kriegsknechte. Der Meister hat es sich versagt, hier die Gegensätze zwischen den zwei Gruppen mit Schärfe herauszuarbeiten. Aber tiefer, als es äußere Aktion vermag, wirkt das Herzeleid, das so rührend ist, weil es die Fassung wahrt und keinen Blick des Vorwurfs für die Feinde hat. Und selbst das Zelotengeschrei der Sieger sänftigt sich unter dem Schatten des Todes, und der Haß bändigt seine Gesten und Gebärden.

Das Psychische des Christentums hat keiner inniger erfaßt, als Riemenschneider. Die Auswahl der Szenen, die er für den Blutaltar zu St. Jakob in Rothenburg schnitzte, kennzeichnet seine intime Gedankenrichtung. Auf alle die Marter und Qualen des Heilands lenkt er die Blicke nicht. Wir sehen dort auf dem einen Flügel des Schreines Christi Einzug in Jerusalem, ein Jubeln mit der wehmütigen Empfindung: die ihrem König heute zujauchzen, werden ihn morgen ans Kreuz schlagen, und der heute als Sieger einreitet, den umrauscht schon der schwarze Fittich des Todes. In der Mitte ist das Abendmahl. Kein harmloses Beieinander im Freundeskreis, das das Ende vergessen macht. Unter Grüblern und Empfindern sitzt der Herr; aber man muß ihn erst suchen, so gar nicht überragt er sie. Nicht er, sondern Ischarioth beherrscht die Szene; der steht aufrecht in der Mitte wie das Verhängnis — Untreue regiert die Welt, und das Edle muß sterben, das Erhabene vergehen. Aber es ist nicht leicht, in der Jugend dahinzugehen, auch einem Gott nicht. So ringt auf dem nächsten Bilde Christus mit dem Herrn auf Gethsemane. Der Herr ist hart, und die Menschen, für die das Opfer gilt, sind dessen nicht wert; sie schlafen.

Riemenschneider ist Fatalist; er weiß, daß unter allen Blumen der Tod lauert; aber er trägt auch den Schmerz der Menschen, wenn ihnen das Liebste genommen ist.

Auf dem Mittelstück seines Kreglinger Altars schwebt Maria in Jugendschöne und weltlicher Zier, von fünf Engeln geleitet, zum Himmel empor. Die Apostel bleiben zurück. Das Unbegreifliche des Ereignisses und die Bange des Verlassenseins drängt sie rechts und links zu einem verlorenen Häuflein zusammen. Kopf lehnt sich ängstlich an Kopf; sie blicken der Entschwindenden nach oder senken sich, Trost suchend, auf die Schrift. Die Hände schließen sich zum Gebet oder klammern sich an das Evangelienbuch. Kein lauter Ruf des Erstaunens, kein Schmerzensschrei der Sehnsucht, keine zurückgeworfene, vorgebeugte oder zusammengebrochene Körper, kein aufwärtsgreifender Arm, keine Geste und Aktion. Nur ein Gefühl der Wehmut und des Verlassenseins; es ist, als müßte aus diesen Lippen nun im nächsten Augenblick ein machtvolles Trauerlied erklingen, das ihre verlassenen Herzen aus der trostlosen Öde aufwärts trägt.

Wie ein Tonkünstler wirkt Riemenschneider. Es ist die Sphäre des reinen Gefühls, die er beherrscht, und seine Bilder sind ein Traum von einer Welt, die nicht ist, nach der sich aber die Seele sehnt. Und doch ist er trotz aller seiner Weichheit ein Charakteristiker. Allerdings schont er die Ausrufungszeichen. Durch seine Apostelköpfe geht ein großer Zug, die Gleichförmigkeit der Kopfbildung läßt die zwölf sogar wie Glieder einer Familie erscheinen, — und doch welche Lebendigkeit und Unmittelbarkeit im einzelnen Gesicht und welche Individualität! Wie hier die Natur künstlerisch ergriffen ist, wie ein feines Gefühl für stilistische Schönheit sich offenbart, wie die Ausdrucksmittel so vollkommen technisch beherrscht werden, — das macht diese Köpfe zu einem köstlichen Monument der deutschen Renaissance.

Riemenschneider hat mehr als jeder andere das Spiel der Hände beachtet und es zur Psychologie seiner Gestalten herangezogen. Diese Hände sind keine Arbeitsfäuste, sind schlank und schmal, von Geist durchdrungen. Seine Frauen haben ihre Finger so zart ge-

pflegt, sie sind so fein und weich und warm, und sie legen sie so ungeziert und mit so selbstverständlicher Anmut übereinander, daß man die kleinen Grübchen gewahrt. Und wenn die Männer in seelischer Ergriffenheit ihre langen, hageren Hände heben oder falten, wieviel Charakter und künstlerische Kultur liegt darin. Immer muß man an Botticelli und Burne Jones denken.

Die anatomischen Kenntnisse des Meisters stehen hinter dem Wissen seiner Zeit nicht zurück, und doch scheinen seine Menschen von einer besonderen Rasse zu sein. Sie zeigen nie das Kurze, Untersetzte, Gedrungene der Nürnberger. Eine adlige Schlankheit, die oft an Magerkeit grenzt und dem kraftvollen bürgerlichen Typus so gar nicht entspricht, ist allen seinen Geschöpfen eigen. Wie auf den mittelalterlichen Miniaturen sind die Schultern für den Kopf zu schmal, die Hüften zu eng, und der Oberkörper ist zu kurz. Er verschmäht die heimische Modetracht nicht, aber lieber zieht er seinen Figuren ein wallendes Kleid an, und er ordnet es dann so, daß die Regung der Glieder noch fühlbar bleibt. Der Bruch seiner Falten ist ein Merkmal seiner technischen Art, und ein flatternder Mantelzipfel, eine Lage knitteriger Gewandmassen, ein vom Winde umgeschlagener Saum sind oft das einzig Bewegte in der statuarischen Ruhe seiner Werke. Seine Gestalten scheuen die Welt; überall statt eines offenen, munteren Blickes der melancholische Mund, die traurigen Augen, die wehmütigen Kummerfalten. Und doch ob die Gedanken au delà weilen, der Körper hängt an dem eitlen Tand dieser Erde. Wie kindliche Naivität mutet das an. Das Opfer schmückt sich zum festlichen Tode, und man fühlt noch heute, mit welch andächtiger Hingabe und subtilem Fleiß der Meister diese prächtigen Stoffe nachbildete und ihre Säume mit köstlichen Borten und die Stickereien mit Edelsteinen zierte.

Die Daten seines Lebens zeigen, daß sich Riemenschneider wohl auf der Welt zurecht zu finden wußte, und auch in seinem Künst-

lertum gibt es eine Stelle, wo der herbe Realismus ihn regiert. Die Grabsteine — wenn man von dem Kaisergrab Heinrichs II. absieht — forderten vor allem Porträtähnlichkeit. Aus rötlichem Salzburger Marmor hat er den Bischof Rudolf von Scherenberg im vollen Ornat mit Schwert und Stab im Würzburger Dom gebildet. Das kleine Greisenantlitz, das beim Tode fast hundert Jahre zählte, steckt unter einer wuchtigen Mitra. Wie flackerts aber noch in den Augen, auf deren Grunde jene humane Klugheit wacht, die aus einem langen Leben ihre Erfahrung sog. Die Haut ist schon welk, und schlaff spannt sie sich von den Backenknochen bis zu dem zahnlosen Mund und dem eckigen Kinn. Ein Kopf kann nicht besser sein. Und nimmt man dazu das Denkmal des Bischofs von Bibra am benachbarten Pfeiler und das Monument des Abts Trithemius in der Neumünsterkirche, so hat man die überzeugendsten Charakterköpfe, die mit mehr Leben, mit feinerer Individualisierung und vollkommenerer Technik keine Meisterhand schaffen kann.

Riemenschneiders künstlerische Eigenart schien ihn auf die Psychologie der Frau hinzuweisen. Auf einem Grabstein zu Grünsfeld in Baden hat er uns das Porträt einer Gräfin von Rieneck gegeben, — unter der breiten Modehaube und vom Kinntuch umhüllt, ein anmutiges Gesicht mit ansprechenden Zügen. Als er aber dann im Bamberger Dom auf dem berühmten Kaisergrab neben Heinrich II. seine Gemahlin Kunigunde meißelte, durfte er das Ideal verkörpern, das er in seinem Herzen trug. Den weichgeformten, biegsamen Leib hat er mit königlicher Gewandung in reichem Faltenschwung und den Kopf mit einem schweren, turbanartigen Kopfputz geziert, der eine Krone trägt; eine flatternde Sendelbinde fällt schleierartig über die Schulter. Die Hände, mit ganzer Liebe gearbeitet, sind leicht über einander gelegt. Den Kopf lehnt die Kaiserin wie schlafmüde zur Seite; ein paar dicke, modische Flechten schmiegen sich vom Nacken an

den Wangen entlang zu den Schläfen. Das Gesicht ist ein liebliches Oval mit den Zügen, die er zu seinem Lieblingstypus erhob, mit der breiten, glatten Stirn, der schmalen Nase und den kleinen Nasenflügeln, mit der kurzen, nach oben gezogenen Oberlippe und der gerundeten Unterlippe, mit dem vorgearbeiteten, zierlichen Kinn und mit den am Nasenansatz aufwärts gestellten Augen, über die in gebrochener Linie die zarten Augenbrauen dahingehen.

Riemenschneiders Frauen hat die Renaissance noch nicht zu selbstbewußten Persönlichkeiten gemacht; sie dämmern noch. Doch wird in seinen späteren Köpfen die rundliche Fülle des Gesichts schmaler; es fallen die Linien schräg zum Kinn ab. Das gibt den Gesichtern Reife und Charakter. Man wendet ihnen sofort das Interesse zu, wenn man sie neben den Frauengestalten anderer Meister jener Zeit im Museum erblickt.

In den Rundfiguren genießt man Riemenschneiders intime Kunst noch reiner als in den Reliefs. Den Zauber, der vom Weibe ausgeht, läßt er hier sich reizend verkörpern. Wir haben von seiner Hand eine große Reihe anmutiger Frauen in Holz und Stein, die den Namen irgend einer Heiligen tragen. Über das kostbare Modegewand legen sie gern den langen Mantel, den sie dann mit der einen Hand oder dem Ellbogen raffen, und auf dem Kopf, dessen Haar zu schweren Flechten geordnet ist oder gelöst über die Schultern fällt, tragen sie oft jenen stoffüberzogenen eigenartigen Putz, der halb Turban, halb Hut ist.

In München ist eine schlanke, unbekleidete Maria Magdalena, ganz vom Haar überwachsen, und eine andere Heilige, die ein Buch in Händen hält, die süßeste und sanfteste Frau der Holzschnitzkunst; in Würzburg eine heilige Dorothea, die der Kaiserin Kunigunde ähnelt; in Nürnberg eine heilige Elisabeth und eine heilige Barbara. Am liebsten aber wendet sich der Künstler der Mutter Gottes zu, und noch an zwanzig Madonnenbilder können wir heute von seiner Hand zusammenstellen. Immer ist Maria

liebevoll in festliche Falten gehüllt, die bis zur Mondsichel an ihren Füßen herabfallen; auf dem Kopf hat sie die Krone oder das Schleiertuch oder nur den Schmuck der aufgelösten Haare. Mit den schlanken Fingern drückt sie den nackten Knaben an sich, dessen Händchen nach der Mutterbrust tasten oder sich zum Segnen heben oder gar einmal in kindlicher, reizvoller Bewegung mit dem Füßchen spielen. Als Gegengewicht gegen die Last des Kindes ist die eine Hüfte stark ausgebogen. Immer wendet die Heilige mit einer leisen Seitenneigung des Kopfes dem Betrachter voll das Gesicht zu, und immer sind die Züge zart, voll innigen Gemütes und stillen Mutterglücks. Keine dieser Madonnen hat etwas Befremdendes, aber allen ist eine gewisse Eleganz eigen, die vornehm und festlich wirkt, ohne Kälte auszustrahlen.

Wir wissen nicht, welches Idol Tilmann Riemenschneider im Herzen trug, wenn sich ihm aus Stein oder Holz das Götterbild entwirkte. Im Jahre 1501 war seine erste Frau gestorben; er heiratete nach kurzer Zeit zum zweiten Male, ein ganz junges Mädchen. Und da kommt ein Hasten in sein Künstlerleben, das ihn zu bürgerlichen Ehren drängt, indes sein kontemplatives Sinnen sich mehr und mehr der stillen Muse entfremdet. Mit Erstaunen sieht man den Versonnenen auf dem lauten Markt des Lebens sich als eine geschäftskundige, politische Natur enthüllen. Er wird 1504 in den unteren Rat gewählt; seine jährlichen Rechenschaftsberichte sind nicht immer einwandsfrei, und doch gelangt er auch in den oberen Rat. Im Jahre 1520 ist er Bürgermeister von Würzburg. Nach Ablauf seiner Amtszeit bleibt er in einflußreichen städtischen Ämtern.

Da reißt ihn das Jahr 1525 in eine bedenkliche Strömung hinein.

Die Renaissance hat im Menschen das Individuum befreit, hat den Verstand kritisch gemacht, an die Stelle gläubigen Hinnehmens den Protest gesetzt und das Evangelium von der Freiheit und Gleichheit aller Christenmenschen in die Welt gerufen. Sie hat auch den Bauernkrieg erzeugt. Als sich die fränkischen Aufrührer

gegen Würzburg heranwälzten, nahm sie hier eine günstige Strömung auf, denn wo ein starkes Bürgertum das Maß seiner Freiheit aus Bischofshänden empfängt, ist der Boden allemal von Erdbeben bedroht. Und es waren kaum fünfzig Jahre verflossen, daß hier auf dem Schottenanger der Pauker von Niklashausen in der Flamme des Scheiterhaufens verbrannt war. Die jetzt mit den Bauern gingen oder gar die Führung der Revolution an sich reißen wollten, waren nicht die schlechtesten Männer. Die Stadt stand gegen die Staatsgewalt, und der Bischof floh. Aber der Traum von demokratischer Unabhängigkeit zerriß bald, Bauern und Bürger erlagen dem Fürstenheer, und unter den 70 Männern, die der Sieger in den Grafen-Eckardsturm gefangen setzen ließ, war Tilmann Riemenschneider.

Seine Freiheit erlangte er wieder, seinen Sitz im Rate nicht. Er hat noch sechs Jahre gelebt, bis er seine Ruhe auf dem Leichhofe zwischen der Domkirche und dem Stift Neumünster fand und sein Sohn Jörg ihn in Ratsherrntracht auf dem Grabstein meißelte. Das Bild bewahrt seine Züge, — ein längliches Gesicht mit mageren Wangen und mit jenem stillen Sinnen in den Augen, das er so gern seinen Gestalten gab.

Oft will es dem Betrachter, der vor Riemenschneiders Werken steht, scheinen, als sei er noch fest von den Traditionen des Mittelalters umstrickt, als ahne er die Natur wohl, aber kenne sie nicht, als sei er zu zaghaft, um ihr auf den Leib zu rücken, wie Peter Vischer oder Albrecht Dürer, der in den Grundfesten der Seele sein Verwandter ist. Der Würzburger hat die beiden Nürnberger überlebt, und wenn er sah, wie hoch sie gewachsen waren, mußte ihm um sein Werk bange sein.

Die Formalistik der siegenden Renaissance zu beherrschen, war den deutschen Künstlern kein allzuschweres Ding. Riemenschneiders Ornamente wachsen ganz in der Gotik, aber einen Versuch, der Mode zu folgen, der alles zuflog, hat auch er gemacht. Auf dem

Monument des Bischofs Lorenz von Bibra (1519) wählte er im Gegensatz zu seinen früheren Grabsteinen den antikisierenden Stil. Der Bischof steht in einem Portal, das zwei zierlich gegliederte Frührenaissancesäulen mit Akanthuskapitälen bilden; über ihnen liegt ein Rundbogen, dessen Füllung statt des üblichen Maßwerks drei verschlungene Festons bilden. Fünf nackte allerliebste Putten vergnügen sich auf den Gewinden im übermütigen Spiel. Auch der Bischofsstab und die Mitra zeigen Renaissancemotive. Der Meister wählte dann noch einmal in einer holzgeschnitzten Rosenkranzmadonna vom Jahre 1521 weit schüchterner für die Umrahmung der fünf Medaillons ein Renaissanceornament und gab auch der Himmelskönigin zwei Amoretten bei, die die Mandoline spielen.

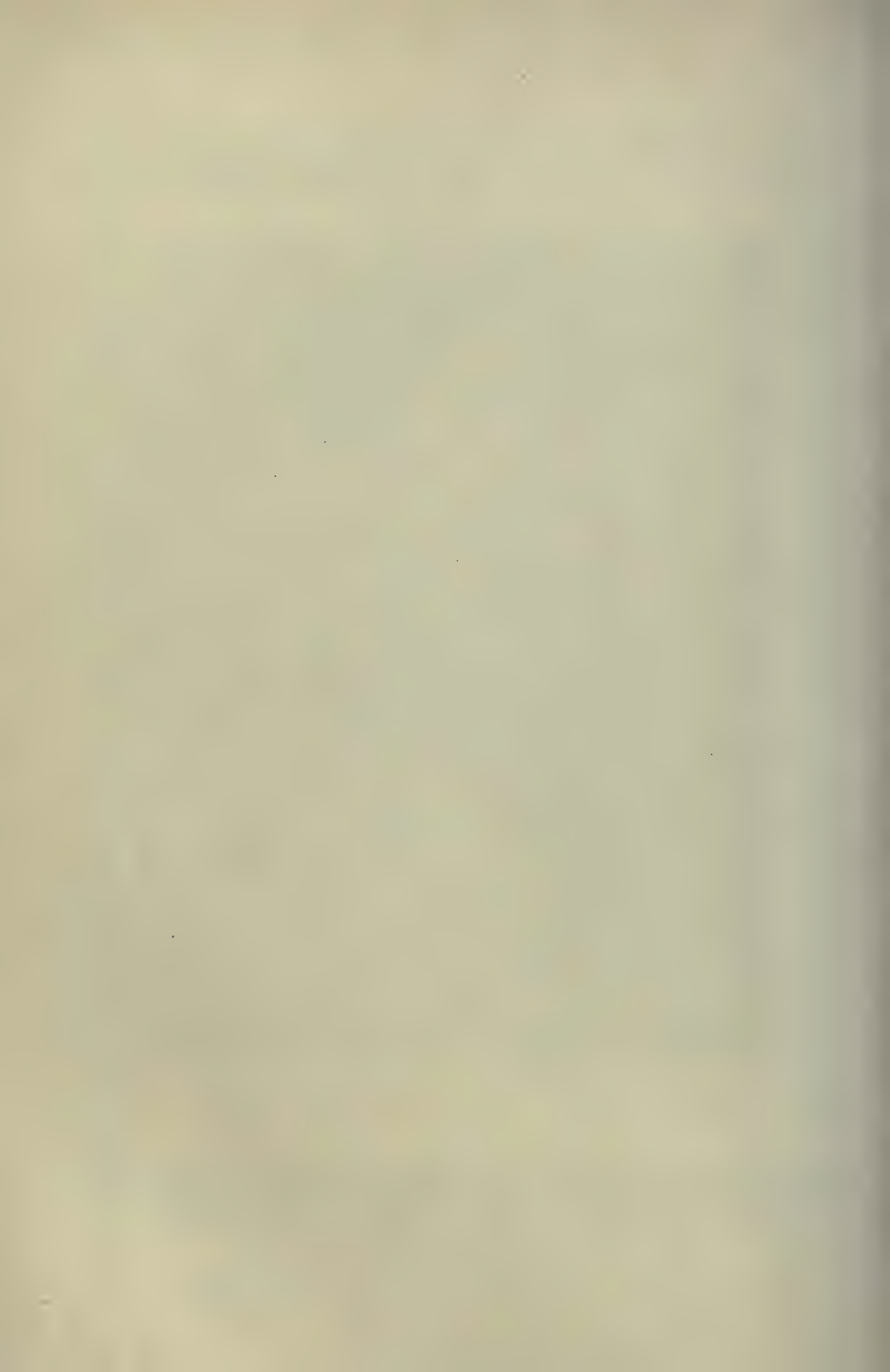
Über diese Anfänge einer neuen Stilistik kam er nicht hinaus. Sie fallen in die Jahre, da ihm schon die Energie des Künstlerdranges entwich.

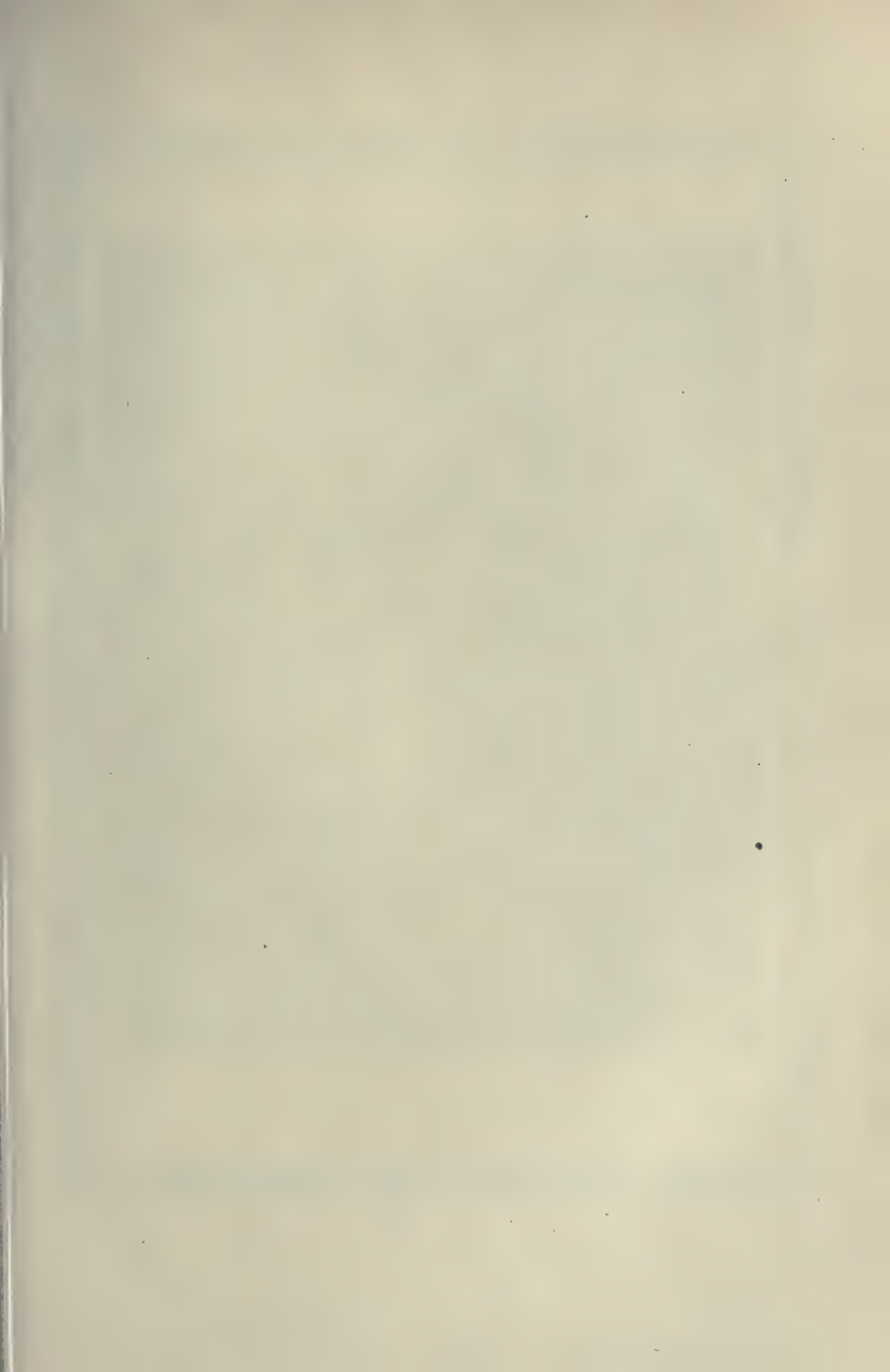
Behende und rüstig war er allezeit an der Arbeit gewesen; das Werk, das ihn weitum in Franken lobte, war groß; und doch, als ihm der Tod Meißel und Schnitzmesser aus der Hand nahm, war er ein schwacher Mann. Die letzten Jahre führten ihn in seinem bürgerlichen Leben und in seiner Kunst bergab. Die Originalität verflüchtigte sich zur Virtuosität, und wo der Geist floh, blieb die Schablone. Nicht mehr die Meisterhand, sondern Gesellenhände verrät sein Werk.

Man sucht bei einer so empfindsam veranlagten Natur nach Gründen, die dem Psychologen genügen. Was ihn ermatten ließ, war es die Angst, daß die Mitwelt seine Sprache nicht mehr verstand, daß ein helläugiger Realismus überall siegesfroh hervorbrach, das erwachte Lebensgefühl nach ungebundenem, weltmännischem Ausdruck schrie, nach der reicheren Mannigfaltigkeit der Antike, nach der Harmonie großzügiger körperlicher Erscheinung, nach schwungvollen Linien klangvoller Komposition?

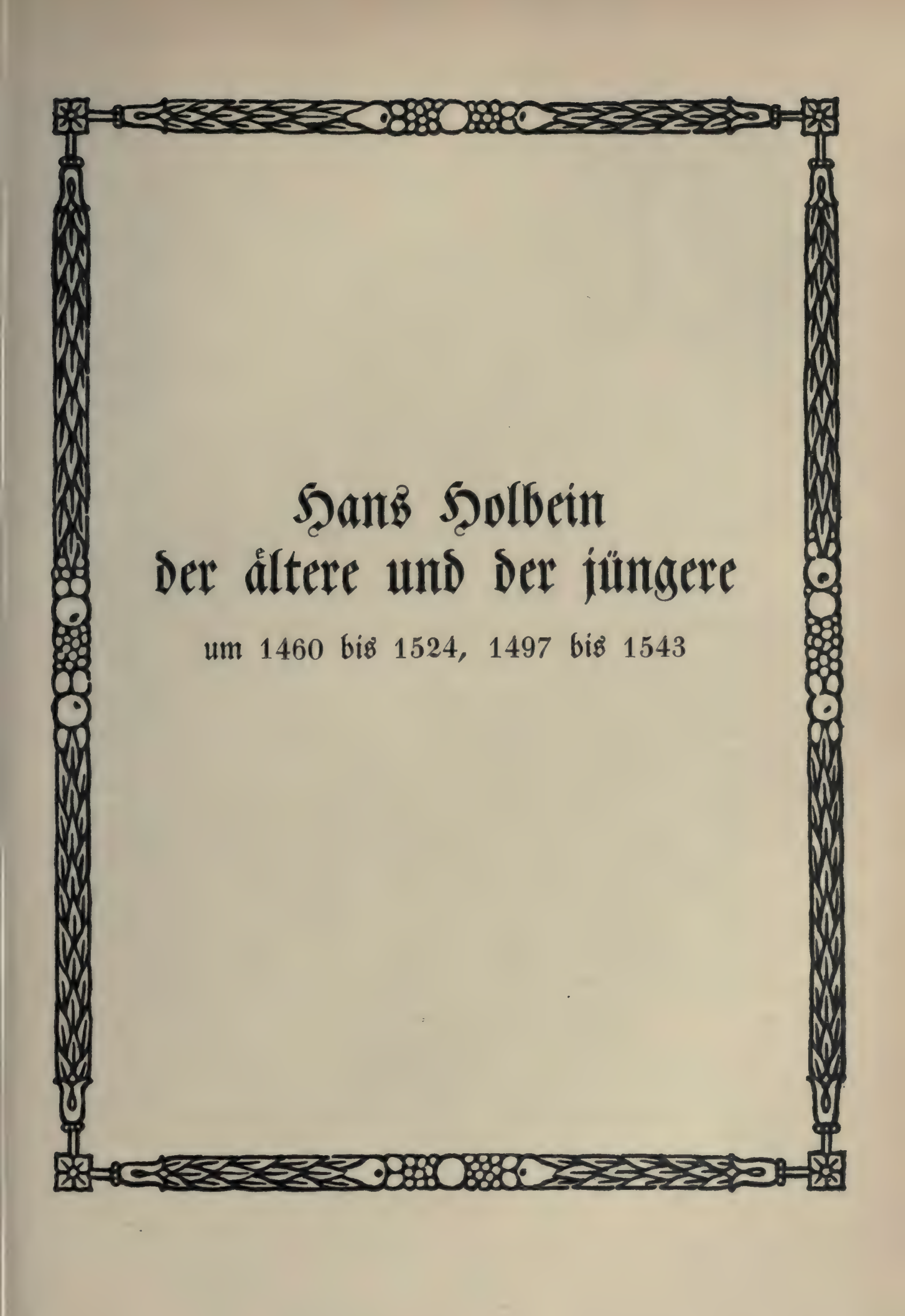
Ein Mitleid mit den Bekümmerten, ein seelisches Mitempfinden war der Ton, auf den Tilmann Riemenschneider sein künstlerisches Schaffen gestimmt hatte. Und man möchte glauben, daß es derselbe Impuls war, der ihn zu den Bauern trieb. Der Dichter würde seinen Lauf mit einer Weltflucht schließen lassen, die im Kloster ihren stillen Hafen sucht. Der müde Meister blieb draußen, aber mit einer schmerzlichen Entsagung klingt sein Leben aus und sein Künstlertum.











Hans Holbein der ältere und der jüngere

um 1460 bis 1524, 1497 bis 1543



Albrecht Dürer und Hans Holbein nennt man in einem Atemzuge. Aber diese Zusammenstellung hat nur dann etwas Zwingendes, wenn sie dazu führt, die Wesenseigenheiten der zwei Neuerer schärfer zu umranden. Ihr Herz schlägt nicht denselben Schlag. Dürer muß man lieben, Holbein bewundern. Poet und Symbolist ist der eine — der andere ein Mann des kühlen Verstandes und ein Meister der Prosa. Jener tastet in heimlicher Nachtzeit durch den Wald, wo aus dunklen Wipfeln der Geist des Weltalls raunt, dieser wandert frisch und wohlgemut mit offenen Augen und einem fröhlichen Lied geradeaus, und ein heller, lachender Sonnenstrahl fällt über seinen Weg.

Den Erdgeschmack haben sie beide an sich, aber dem einen war das altfränkische, nachdenkliche Nürnberg die Heimat und dem anderen das moderne, großzügige, elegante Augsburg.

Wie Jakob mit dem Herrn rang und ihn nicht ließ, bis er ihn segnete, so hat Dürer mit dem neuen Zeitgeist in Selbstzucht und Selbstläuterung ringen müssen; — für Hans Holbein hat schon sein Vater den schwersten Teil des Kampfes ausgefochten; er ist von vornherein der glückliche Sieger.

Der ältere Holbein gehört zum jüngeren. Beider Schaffen ist wie ein einziges Lebenswerk mit einer in derselben Ziellinie fortschreitenden Entwicklung. An der Stelle, wo die Wirksamkeit des einen endet und die des anderen beginnt, ist ihre Kunst so wesensgleich, daß selbst subtile Kenner in einer ganzen Anzahl bedeutsamer Gemälde den Geist und die Technik des Sohnes suchten, — und doch hat sich der Vater als ihr Schöpfer erwiesen. Loslösen soll man trotzdem diese Bilder nicht von der Persönlichkeit des jüngeren Holbein, denn sind sie gleich nicht die Früchte seiner künstlerischen Erziehung, so waren sie doch einst seine Erzieher selbst.

Vom Jahre 1493 an sind erst die Werke des älteren nachweisbar. Er gehört als einer der ersten jener Generation an, die der Kunstgeschichte Männer statt Namen bescherte. Seine Person tritt hinter seinen Schöpfungen nicht mehr zurück; man spürt in ihm den individualistischen Trieb, der in der ganzen Kulturepoche steckt. Ein Herrenmensch war er dennoch nicht. Wenn er zwischen den Häusern Augsburgs dahinging, schien er nur der Gevatter von Hinz und Kunz, der Malermeister, der sein Brot suchte und Schulden machte. Aber vor seinen Bildern — da streift er das Philisterhafte ab, findet er den freien Blick und die Energie, sich von alter Zunfttradition loszureißen, hört er auf den Geist der Zeit und wird ein Reformer.

In drei Stufen, die um etwa zehn Jahre auseinander liegen, entwickelt er sich.

Bei seiner sauber und spitz gemalten Madonna im Nürnberger Museum hat ihn die Weltentrücktheit Stephan Lochners und Schongauers Manier bestochen. So jungfräulich schüchtern, holdselig und sittsam sitzt die Gottesmutter da und blickt unter den langen Augenlidern mit einer leichten Neigung des ovalen Köpfchens, sanft lächelnd und in wortlose Seligkeit versunken, auf das Kind. Ihre langen, feinen Finger halten das Wunder nur zaghaft umschlossen, und von der hohen, freien Stirn wallt seitwärts das liebe Haar herab und schmiegt sich an den Mantel, der seine knittrigen Falten breithin über den Boden legt. Ihr zu Füßen wächst eine Lilie, zu ihren Häupten schweben, nein, flattern drei Engelein und halten die Krone über sie, und ein paar kleine Vögel spielen auf dem Bord des Hintergrundes, der nichts von der Landschaft in das Bild hineinsehen läßt.

Zehn Jahre später hat Holbein in der Donaueschinger Passion den Naturalismus eingeholt. Er hat es den Schauspielern abgesehen, wie sie so derb-drastisch die biblischen Figuren auf die Bretter brachten, er hat den Bildschnitzern den Hang zum Kari-

kieren und zur Burleske entlehnt. Aus seinem Christus spricht noch das Geistige, und um Marias Gestalt liegt noch ein Hauch von Grazie, aber die anderen Figuren schwelgen in dem Vergnügen, als eine Kollektion absonderlicher Mißgeburten, als eine Häufung physischer und moralischer Häßlichkeit vor uns zu treten.

Und abermals zehn Jahre später krönt der Sebastiansaltar seine Künstlerlaufbahn. Hier ist der Ausgleich. Eine kerngesunde Wirklichkeit und ein feines Gefühl für Formenschönheit und Seelenanmut fließen zusammen und machen das Werk zu einem Monument. Das große Mittelbild behagt sich noch an handfester Realistik. Das hätte so leicht kein anderer Maler jener Zeit malen können, wie in der Ferne das Bild der Stadt mit Zinnen und Türmen und Domen sich aufbaut, dann hinten die Felsen emporragen, und wie vorn inmitten der lachenden Landschaft der heilige Sebastian am Baume als Ziel der Schergen steht; wie diese Landsknechte im Soldateneifer so ganz bei der Sache sind und mit ihren Bogen und Armbrüsten hantieren, und wie die Zuschauer, ohne daß eine Regung des Erbarmens mit dem stillen Dulder aufsteigt, nur Sinn für die Geschicklichkeit der Schützen haben. Eine höhere Weihe tragen die Innenseiten der Altarflügel, wo die heilige Barbara den Kelch des Glaubens hält und die heilige Elisabeth dem Dürstenden spendet. An dem hohen, biegsamen Wuchs der Frauengestalten, die eine rhythmisch wallende, fürstliche Gewandung stattlich umhüllt, an den hübschen Köpfen, denen der Geist nicht mangelt und die ein stilles Gemüt verklärt, darf ein verwöhntes Auge sich weiden. Unschuldiger Glaube und menschliches Erbarmen bedürfen hier des Heiligenscheines nicht; ein sonniger Goldton rückt die Bilder in die Sphäre heiterer Göttlichkeit hinauf.

Ganz von selbst stellen sich neben diese Frauen Dürers heilige Männer, die Apostel, und ein künstlerisches Streben scheint hier

wie dort ein Ziel erreicht zu haben, über das hinaus es zur Zeit keine Möglichkeit gab.

Einen Restbestand veralteter Manier spürt man auf dem Altargemälde in dem unruhig flatternden Gewande des Verkündigungsengels und in dem mißlichen Größenverhältnis des Bettlervolkes zu der Figur der heiligen Elisabeth. Und eins ist noch da; das möchte man sich ganz anders denken: die Gestalt des heiligen Sebastian selbst. Es ist, als habe an der Darstellung des Nackten hier die Kraft des Künstlers versagt, als habe er zum dürftigen Notbehelf die Zeichnung einer antiken Plastik in wenig glücklichen Linien auf seine Holztafel gesetzt. Das Aktstudium war mit der Handwerksgepflogenheit und der guten Sitte der Augsburger Bürger noch nicht vereinbar, — und was sich aus diesem Rückstande ergab, machte damals den Unterschied der italienischen und deutschen Renaissancekunst aus.

Den dekorativen Formelkram der Renaissance lernte die technische Geschicklichkeit so geschwind beherrschen, daß bald kein Bild mehr auf diese Konzession an den Zeitgeschmack verzichten mochte. Auch Holbein ging mit der Mode. Sein San-Paolo-Basilikabild ergeht sich noch mit so inständiger Hingabe in spätgotischer Gewölbung und Maßwerk, daß man fühlt, den Künstler reizte die Architektur seines Gemäldes ebenso sehr wie die Erzählung, die er in ihr Gerähme einflocht. Kaum sind indessen fünf Jahre vergangen, da erscheint ihm das alles fade und geschmacklos. Sein Griffel phantasiert nun gern auf den Skizzenbuchblättern in allerhand bunten Renaissancegedanken und zeichnet antike Krieger, heitere Blumengewinde und lustige Putten hinein. Und die Augsburger Altarflügel und den Sebastiansaltar bedeckt er mit üppigem Renaissanceornament.

Die Eroberung der neuen, fremden Stilistik ist nicht Holbeins Größe. Was ihn wahrhaft über seine Zeitgenossen hebt, was noch heute wie lebensfrischer Atem von ihm ausgeht, gehört zu

seinem eigenen Wesen. Sein helläugiger Wirklichkeitssinn ist das. Man muß sehen, wie er auf dem Votivbilde des Bürgermeisters Schwarz 35 Köpfe von Männern und Frauen malte und jedes Gesicht in seiner Eigenart voll klopfenden Lebens packte. Und dann muß man in seinen Skizzenbüchern blättern. Wie ist er mit allezeit offenen Sinnen durch die Straßen seiner Vaterstadt gegangen, hat mit schnellem Griffel seine Gestalten herangeholt, hat in ihrem Wesen das Individuelle mit so unbeirrter Kaltblütigkeit herausgefunden! Was er hier konnte und was er hier war, — das hinterließ er seinem Sohne.

Wir haben ein Selbstbildnis des älteren Holbein, eine Silberstiftzeichnung aus dem Jahre 1515. Gern möchte man in diesen Zügen lesen. Ein Kopf, nach oben in die Breite gehend, aufrecht getragen, von Bart und Haupthaar umwallt; eine ausgearbeitete Stirn, eine kräftige, gebogene Nase, ein lebendiger, gut geschnittener Mund, der scherzen kann und fröhlich sein, — und vor allem zwei Augen, aus ihrer Tiefe kühn und unverschleiert in die Welt, wie sie ist, schauend. Alle Falschheit, alle gemachte Würde und alles Mystische ist diesem Gesichte fern.

Auch auf dem linken Tafelbilde seiner Paulusbasilika hat sich der Meister selbst konterfeit. Da steht er und sieht der Taufe des Heiligen zu. Und vor ihm haben seine beiden Knaben sich angefaßt. Dem sechsjährigen Hans, dem jüngeren, hat er mit ruhiger Zärtlichkeit die Hand auf den Kopf gelegt, wie es liebende Väter gern tun. Ein stilles Vertrauen liegt darin; wie eine bedeutsame Weihe erscheint es, die dem Sohne die Kraft gibt, auf des Vaters Erbe zu bauen.

Als der Junge vierzehnjährig war, hat ihn der Alte noch einmal gezeichnet. Das Gesicht, das schlichtes, an der Stirn geradlinig geschnittenes Haar umgibt, ist noch kindlich unentwickelt. Doch spricht aus dem klaren Auge die ungetrübte Offenherzigkeit des Vaters, und Lebenslust zuckt um die leicht geöffneten Lippen.

Ein Grübeln liegt auch auf diesem Antlitz nicht; und wenn man es mit dem danebenstehenden schwärmerischen Kopf seines älteren Bruders vergleicht, fühlt man: der jüngere ist das Weltkind, von keiner Gedankenblässe angekränkelt.

Hans Holbein der jüngere hat sich bei weitem nicht so oft gemalt wie Dürer. Sein Ich gab ihm keine Rätsel auf. Eine Baseler Buntstiftzeichnung zeigt ihn mit 27 Jahren. Die Nase ist entschiedener geworden, der Mund spitzt sich zu der leichten Ironie des Menschenkenners, und die braunen Augen blicken mit leisem Lächeln beobachtend unter der freien Stirn hervor. Er hat sich ein rotes Barett breitkrämpig auf das kurzgeschnittene Haar gedrückt; die graue Schaube ist mit dicken Sammetstreifen besetzt, und zwischen dem zurückgeschlagenen Kragen tritt auf der Brust das feine Wams und am Halse das gekräuselte Hemd hervor. Nichts preziös Künstlerhaftes, aber auch keine weltflüchtende Entsagung. Man halte neben dieses Weltkind die kleinbürgerliche, patriarchalische Erscheinung seines Vaters — und man hat zugleich die Weise, wie zwei Künstlergenerationen vom Leben dachten, eigenartig nuanciert.

Der Alte hat, so sehr er auch vor allem Neuen, das in seine Zeit hineindrängte, Augen und Herz öffnete, doch den Druck der Handwerksbande und die Beklommenheit, die sich im Schatten seiner Kirchtürme auf ihn legte, nicht abgestreift; den Erben hielt die starre Gewohnheit nicht. Eine größere, sonnigere Welt und freiere Aufgaben, die die Fremde brachte, hoben seine Kraft über alle mattherzige Gebundenheit empor. Aus vaterländischer Enge wuchs er heraus zu einer Herrennatur.

Von Augsburg sieht das Auge zu den Bergen hinüber, hinter denen das gelobte Land liegt. Dahin spannten die reichen Handelsherren ihre Fäden und die stillen Gelehrten. Ein Hauch des Südens kam geweht, und das Verständnis für die dekorativen Elemente der antiken Kunst, für das mythologische und geschichtliche

Stoffgebiet des Altertums erblühte hier zuerst. Aus dem deutschen „Pompeji der Renaissance" nahm der junge Holbein den klassischen Sinn mit in die Welt hinaus. Basel wurde dann seine hohe Schule. In allem war es eine freie, heitere Stadt, zu deren Toren eine gnädige Laune des Geschicks den Achtzehnjährigen im Jahre 1515 hineinführte. Wo das Leben blüht, findet auch die Kunst einen goldenen Boden. Schon Enea Silvio hatte, als er auf Petri Stuhle saß, der Stadt eine Universität gestiftet, und berühmte Gelehrte hatten sie in Flor gebracht. Nun war sie ein Asyl der Humanisten. Und im engen Zusammenhang mit dem neuen Geist der Wissenschaft stand der Buchhandel, der seine prächtigen Klassikerausgaben über die ganze Welt schickte. In den Dienst dieses Buchgewerbes stellte Holbein seine Kunstfertigkeit. Das versprach ihm schnelleren Verdienst und führte ihn in Kreise, wie sie dem jungen Augsburger bisher verschlossen waren, in eine Sphäre, die humanistischer Esprit und bürgerliche Generosität reizvoll genug machten. Beatus Rhenanus und Erasmus von Rotterdam, Amerbach und Froben hatten einen guten Klang auf der ganzen Welt.

Wie der Maler die Anregung dieser Männer in sich verarbeitete, dafür sind die Randzeichnungen ein Zeugnis, mit denen er in einem Handexemplar das „Lob der Narrheit" kommentierte, jene lateinisch geschriebenen erasmischen Satiren auf die Torheiten aller Stände. Diese Federimpromptus zeigen nicht nur den gewandten Zeichner, sondern vor allem einen witzigen, launigen Geist, der im Gefolge der Humanisten selbst zum Humanisten geworden war.

Für die Frobensche Druckerei entwarf er Titelumrahmungen, Zierleisten, Initialen, Vignetten und Signete, bis seine Griffelkunst die Renaissanceornamentik in genialer Routine handhabte. Auf dem Gerähms seines ersten Ölgemäldes, einer Madonna aus dem Jahre 1514, spielt er noch schüchtern mit dem modernen

Formengeschmack, aber über seine anderen Bilder streut er die Renaissancemotive dann in verschwenderischer Fülle aus. Seine virtuose Formalistik wird immer grandioser, daß das Behagen daran bald das Bildliche überwiegt. In den Entwürfen der Fassadenmalerei, in dem szenarischen Aufbau seiner brillanten Glasvisierungen, in den Interieurs seiner Baseler Ölgemälde wächst er zu einem kühnen Architekten, der über einen unerschöpflichen Hort üppig sprießender Ideen gebietet. Und er kann seine Leidenschaft kaum noch bändigen. Den Schmerzensmann und die Schmerzensmutter malt er, zwei Leidensgestalten, verlassen und verhärmt in rührender Trauer, — aber darüber her baut er auf reich ornamentierten Pfeilern und Säulen stolze Hallen, die sich ineinander schlingen, aneinander schmiegen; Licht und Schatten fluten unter den Arkaden dahin; und überall Balustraden und Kuppeln und Pflanzenmotiv und Puttenfries. Hier ist die Höhe, aber auch schon die Übersättigung. Das Nüchterne seines Blutes siegt. Der Verschwender kehrt allgemach zum Maßhalten zurück. Er scheidet das Dekorative aus seiner Malerei — nicht aus seinem Schaffen. Das Formgefühl der Renaissance geht in sein Wesen über; er kann des neuen Elementes jetzt und später nicht mehr entbehren. Was ihn umgibt, das ganze Leben, wie er es greifen mag, steht unter dieser Suggestion. Gefäße und Werkzeuge und Geschmeide, Schwertgriffe und Dolchscheiden, Stickereien, Prunkkostüme und pompösen Festschmuck ersinnt er, solange er wirkt, mit der Laune des Genies und in göttlichem Überfluß. Kunst und Handwerk führt er hier zusammen; sein weltfreudiges Auge labt sich dann am Prächtigen und flieht die Einfalt, aber sein praktischer Sinn opfert sich nirgends einer zwecklosen, schnörkelnden Phantastik. Das ist die große Sicherheit seiner Natur.

Holbeins Entwicklung kennt keine Wanderjahre und Studienfahrten. Kurze Zeit ist er in Luzern; aber ob er einmal nach Mailand hinüberging zu Leonardos Abendmahl in S. Maria delle

Grazie, weiß man nicht. Mit 24 Jahren ist er ein Meister. Da malt er den toten Christus des Baseler Museums. Man halte den Körper des heiligen Sebastian, den vor sechs Jahren sein Vater formte, neben diesen mit so ruhigem Blut und kalter Sachlichkeit gemalten Akt! Auf dem Brett des niedrigen Sarges liegt ganz flach ausgestreckt der fahle, hagere Leichnam. Man blickt in die geöffneten blutlosen Lippen hinein, in die weiten Nasenlöcher, in die starren, gebrochenen Augen. Das spitze Kinn mit dem gesträubten Bart ragt unheimlich aus der Profillinie heraus. Unter der lederartigen Haut ist jeder Knochen fühlbar, und die mageren Finger der Rechten haben sich im Augenblick des entfliehenden Lebens krampfend über den Brettrand gespannt. Keinen von allen unheimlichen Schauern des Todes, nichts von der grausamen Wirklichkeit hat uns der Maler erlassen. Der ganze Drang, die unbestechliche Wahrheit aus der Natur herauszuholen, geht durch dies Bild.

Technisch ist der Maler Holbein hier fertig. Aber seine Seele beginnt nun erst nach großen Gesichtspunkten zu suchen. Vom Naturalistischen zum Pathetischen ist die erste Phase. Auf einem Altargemälde, das die Leiden Christi in acht Kapiteln erzählt, bäumen sich noch alte Prinzipien gegen junge. Die Gefangennahme des Herrn und noch mehr die Geißelung behagen sich an einem derben Vortrag. Wie die drei Schergen ihre Peitschen und Ruten schwingen — mit welcher Wucht sie zum klatschenden Hieb ausholen, während ein Zuschauer gemächlich durchs Fenster guckt — wie das rohe Lachen schneidet und der arme Heiland, an die Säule gebunden, sich vor der entsetzlichen Qual mit zitterndem Schauer zusammenduckt — das ist noch ein Überbleibsel jener grobfäustigen Charakteristik, die er aus seines Vaters Werkstätte mitbrachte. Aber im übrigen gibt er sich heroisch — in der prunkenden Architektur, in dem stark betonten malerischen Kampf von Licht und Schatten, in dem Wogen der aufgeregten Wolken-

massen, in der dramatischen Pose der Figuren, in dem schwungvollen Wurf ihrer Gewänder. Die Kostüme fügen sich der antikisierenden Mode; und das sind die kurzbeinigen Baseler nicht mehr, die da agieren; die Glieder, schlank und leicht hingesetzt, der edle Schnitt der Gesichter mit der länglich gezogenen Nase, der feine, durchgeistigte Ausdruck des Christuskopfes — das alles mutet italienisch an und läßt an Mantegna und Leonardo denken. Das Grandiose ist die malerische Tendenz. Es kennzeichnet auch die anderen gleichzeitigen Holbeinschen Bilder — aber mit einem Male ist das Prinzip überholt.

Da interessiert den Maler nicht mehr das Drama, sondern nur die Persönlichkeit, losgelöst von aller Wirkung theatralischer Szenerie. Vom Pathetischen schreitet er zur stillen statuarischen Größe. In der Madonna von Solothurn hatte er die vornehme Feierlichkeit in Haltung und Stimmung, die wie ein erhabener Choral durch die Seele zieht, schon einmal erreicht. In den vier Heiligen der Baseler Orgeltüren kehrt er zu ihr zurück, und die Darmstädter Madonna bedeutet den Höhepunkt und den Abschluß.

Hier ist die Göttliche nicht auf die Schaubühne, sondern zu den Menschen herabgekommen. Den Heiligenschein hat sie abgelegt, aber sie trägt die Krone, und der Muschelabschluß des architektonischen Hintergrundes läßt seine Linien wie Sonnenstrahlen von ihrem Haupte ausgehen. Mit schlanken, schönen Händen drückt sie das Kind an ihre Brust, und in sanfter Neigung legt sie den Kopf sacht auf das Gelock des Knaben. Der schaut aus verträumten Augen hervor, als möchte er schlafen gehen, und segnet die Menschheit. Maria hat ein reines Oval mit dem zarten Ansatz eines Doppelkinns; leicht ist es nach links gebogen. Die Augen sind unter den breiten Lidern in sich gekehrt, und der Mund ist fast zu fein. Schlicht wallt das Haar; es läßt die hohe Stirn ganz frei, und metallglänzend flimmern die Fädchen an den Lichtstellen auf. Von Holbeins Kunst ist die deutsche Madonna

geboren. Sie ist kein Lobgesang auf Himmelsschöne, kein ätherisches Idol von lyrischer Weichheit; sie kennt nicht das ahnungsschwere, mädchenhafte Zagen der Madonnen, die nur mit scheuen Händen ihr Glück betasten und von dem Leid beschattet werden, das wie sieben Schwerter ihre Brust durchbohren soll. Auf festen Füßen steht sie, und ihre Mutterseligkeit fühlt sie ganz irdisch. Die Gestalt ist untersetzt; über die volle Brust, die breiten Hüften, die gotische Rundung des Leibes eilt der schlichte Faltenwurf des tief grünblauen Kleides im einfachen Rhythmus hinunter. An dieser Erdenfrucht ist nichts, was unter den Händen zerrinnt.

Von ihrer eigenen Frauenwonne hingenommen, achtet Maria kaum auf die Menschen, die anbetend vor ihr liegen und die ihr Mantel des Erbarmens mit seiner Weite umfängt. Als der Maler seine Freiburger Altarflügel malte, verewigte er die Familie des Stifters noch ganz in der unselbständigen Art des mittelalterlichen Votivbildes, indem er die Personen durchaus symmetrisch, nach Alter und Geschlecht geordnet, aneinander reihte; sie knien vorn im Parkett und wenden keinen Blick dem Schauspiel zu, das sich auf dem Podium hinter ihnen abspielt. Auf dem Darmstädter Bilde sind der Stifter und seine Angehörigen zu Akteurs geworden.

Es ist Jacob Meier, der Bürgermeister von Basel, Holbeins Freund, der hier seine Seele im Gebet erhebt, und mit ihm betet seine ganze Familie, seine verstorbene Frau, seine zweite Frau, seine zwei Söhne und eine Tochter. In diesen Köpfen — welche Meisterschaft! Hier grüßt uns Holbeins Eigenart, und seine Kunst klingt mit vollem Klang, und nichts von italienischen Melodien tönt hinein.

Der Kopf des Bürgermeisters — das ist der Inhalt des Bildes. So selbstbewußt und lebensstark, ist er in diesem Augenblick ganz Seele, ganz Inbrunst. Der tapfere Gottesglaube, der Berge versetzen kann, das christliche Glaubensbekenntnis selbst ist in diesem Männerantlitz zu Fleisch geworden.

Als Holbein seine Darmstädter Madonna malte, war er noch nicht dreißig Jahre alt, und dies Bild setzte ihn neben die größten Maler des Historienbildes. Man kann vor dem Werke noch zweifeln, welches Endziel seiner Begabung gesteckt war — ob das Porträt oder das Monumentalbild seine eigentümlichen Kräfte auslösen sollte. Eine Zeitlang scheint es, als ob das Genie zur monumentalen Kunst drängte. Er schmückte damals, im Jahre 1521, die Wände des Baseler Rathaussaales mit einer Reihe von Gemälden, die die Zeit zerstört hat. Aber die Fragmente lassen doch erkennen, wie individuell der junge Künstler seine Aufgabe packte. Das Stoffliche war literarisch-humanistisch gedacht, eine Verherrlichung der republikanischen Sittenstrenge und Gerechtigkeit. Jeder andere hätte hier im Sinne der Renaissance sich der üppigen Allegoriensprache bedient; Holbein faßt sein Thema ganz anders. Er nimmt es konkret, erzählt einen rein irdischen Vorgang, verzichtet auf jeden transzendentalen Kommentar und bemüht keinen der olympischen Götter. Die unvollendete Arbeit nahm er nach acht Jahren noch einmal auf. Da war inzwischen die humanistische Schöngeisterei in Basel dem religiösen Eifer gewichen, und so mußte für die Fortsetzung das alte Testament den Stoff geben. Die Skizzen sind gerettet. Die eine Szene, da Samuel dem ungehorsamen Saul Gottes Strafgericht verkündet, müßte in jeder Kunstgeschichte Zeugnis reden von dem wunderbaren Fortschritt, den die Schulung des menschlichen Auges der Renaissance verdankt. Wir wissen, daß Holbein gern nach Mantegnas Art einen Augenpunkt wählte, der den Vorgang von unten auffaßt und die Personen in wirkungsvoller Verkürzung hinstellt. Das ist ein perspektivisches Spiel, — aber wie er hier die Menschen in atmender Bewegung sieht, das ist von einer verblüffenden Momentsicherheit. Der König Saul ist vom Gaul gesprungen, er eilt in klopfender Spannung dem zürnenden Propheten entgegen; hinter ihm drängen die Knechte, die Rosse; alles

ist voll zuckenden Lebens und alles eine einzige vielköpfige, von einem Pulsschlag getriebene, bebende, strebende Masse. Und im Hintergrunde die flackernde Flamme der brennenden Dörfer peitscht das Leidenschaftliche noch atemloser an. Der Reiz des huschenden Augenblicks liegt auf dieser Skizze.

Und doch wandte sich Holbein von den monumentalen Aufgaben immer entschiedener dem Porträt zu.

Die Bildnismalerei der Renaissance hat etwas Kühles, Überlegendes. Sie analysiert den Menschen und gibt eine Charakteristik seiner Gesamtpersönlichkeit. Wie ein spannender Text wollen uns diese Köpfe zum Lesen anregen.

Die ältesten beglaubigten Porträts von Holbeins Hand stammen aus dem Jahre 1516. Er malte damals bereits den Bürgermeister Meier und seine Frau. Schon diese Bilder überzeugen. In dem breiten, rücksichtslosen Demokratengesicht des klugen Mannes und in den sympathischen, weichen Zügen der Frau ist kein störender Akzent und nichts, was eine Schülerhand verriete. Und das malte doch ein neunzehnjähriger Jüngling! Sein Können steht hier der Kunst des Vaters noch gleich. Aber darüber hinaus hätte diesem die Kraft gefehlt, mit der der Sohn jetzt den großen Geistern seiner Zeit gerecht wurde.

Wenn wir heute an Erasmus von Rotterdam denken, so kann es kein anderes Bild sein als das Holbeinsche, das unserem Blick aufsteigt. Es hat eine zwingende Kraft in sich, die keinen Widerstand verträgt. Hier ist jeder Pinselstrich ein Erasmus. Der große Geist ist ein dürres Männlein in schwarzem Pelzrock und hat den Doktorhut auf. Das Gesicht mit den eingefallenen, im Bücherstaub verwelkten Wangen, mit der vorspringenden Nase und den dünnen, mokanten Lippen ist im scharfen Profil. Das Auge, nach unten gerichtet und unter dem Lid verborgen, folgt der schreibenden Feder. Feinsinnige Überlegung und mitleidslose Überlegenheit können sich keine bessere Wohnung bauen als diesen

Kopf. Ein Zug selbstsüchtiger Weltklugheit und verstandesklarer Objektivität gibt beiden, dem Künstler und dem Gelehrten, dem Maler und dem Gemalten, etwas Verwandtes. So hat denn auch der Erasmuskopf Holbein mehr als irgend eine andere Aufgabe gefesselt; er hat ihn wohl fünfmal gemalt und wiederholt für den Holzschnitt gezeichnet.

In dem Bildnis des jungen Bonifazius Amerbach, das schon früher entstand, hat er ein anderes Problem gelöst. Auch hier ein Gelehrter, ein „ganz erasmischer Mensch", ein Freund des Rotterdamers. Aber hinter den groß und vornehm gebildeten Zügen des Braungelockten, hinter den offen herausblickenden, klugen Augen weilt hier eine edle Bescheidenheit. Und der koloristisch warme Ton gibt diesem Kopf eine wohltuende Liebenswürdigkeit und der blaue Himmel hinter ihm einen Hauch frischer Freiheit.

Den Baseler Humanistenkreis schließt der Buchhändler Froben, von dessen ehrlichem, treuen und milden Gemüt Erasmus so schön erzählt. Auf Holbeins Bild, das nur in einer Kopie vorhanden ist, ist er ein alter Herr, der sich fröstelnd in seinen Pelz hüllt. Das Gesicht ist grobknochig und ungelenk, nur in dem sonnigen Auge mochte sich die Herzenslauterkeit spiegeln.

Holbein und Basel — man kann an die Namen nicht denken, ohne daß die Vorstellung eines Totentanzes heraufsteigt. Die Auffassung des Todes ist eins der großen Menschheitsprobleme, und in der Art, wie sich der Künstler den Tod denkt, liegt etwas von der Seele seiner ganzen Zeit. Es bleibt nun ein sonderbarer Widerspruch, daß die Renaissance, die den alten Pan noch einmal auf seine jauchzenden Fluren rief, die das Leben wieder herzlich lachen hörte und es mit leuchtenden Blumen und bunten Seidengewändern schmückte, — doch den dürren, kalten Knochenmann nicht von der Schwelle scheuchen konnte. War es das Gefallen am launischen Wechselspiel oder die Stimmung des Übersatten nach dem üppigen Gelage der Schönheit und Weltlust? Der Maler

des Campo Santo in Pisa sah, wie unter Orangenlauben die leichte Jugend traulich bei Gesang und Saitenspiel kost, indes schon durch die Lüfte der Tod daherbraust, la morte, ein Weib mit flatterndem Haar und mit Fledermausflügeln, die Sichel zur mitleidslosen Ernte ansetzend. Den Deutschen gefiel ein anderes Phantasma besser: der Tod kommt und fordert zum Tanze auf. Seit die Dominikaner in Basel im Jahre 1410 den Todesreigen in 39 Paaren auf die Kirchhofsmauern ihres Klosters malten, bedeckten sich überall in den Städten die Wände der Friedhöfe und Kreuzgänge und Vorhallen der Kirchen mit dieser schauerlichen Prozession. Und Holzschnitt und Kupferstich reizten dann den Künstler, noch ungebundener mit dem Gruseln zu spielen und mit dem Schrecken des Grabes zu liebäugeln. Statt der langen Polonaise, zu der der höhnische Gleichmacher die Menschen alle, vom Papst bis zum Mönche, vom Kaiser bis zum Bauern, holt, greifen sie eine Szene heraus. Als Würger der Schönheit und Jugendlust zeichnen sie zumeist den Tod, Mair von Landshut und Hans Baldung Grün, Hans Burgkmair und Michael Wohlgemut, Hans Sebald Beham und Urs Graf. Auch Albrecht Dürer hat dies Thema variiert; er setzt den Tod gern aufs Pferd und gibt ihm eine Krone; dann ist es der gewaltige König der Erde, und der Dreizack der Hölle oder die Sense ist das Zeichen seiner schrankenlosen Gewalt.

Hans Holbein wandelt so sinnenfroh durch den blühenden Garten des Lebens und schüttelt das Gruseln leicht von sich, wenn es einmal über ihn kommt. Aber mit der großen Menschheitsfrage hat er sich doch auch abfinden müssen. Wir lernen ihn da von einer ganz neuen Seite kennen; er ist tiefer und ernster als sonst.

Als er eine Dolchscheide entwarf, spielte ihm der Zweck des Gegenstandes das Todesmotiv in die Hand. Einen wilden Tanz bildet er. Der Tod rast da durchs Leben im flotten Durcheinander der Beine; er holt den König, daß er den Reichsapfel fallen lassen

muß, und schleift die Weltdame mit ihrem Schoßhündchen heran; den unerschrockenen Fahnenträger lockt er mit Trommelschlag, und dann zerrt und packt er die dralle Bürgersfrau, den Mönch, das Kind. Der Maler hat auch ein Todesalphabet gezeichnet und zwischen die Balken der Buchstaben auf engstem Raum den Knochenmann in allen erdenklichen Situationen seiner unheimlichen Tätigkeit gesetzt. Aber erst die Totentanzholzschnitte haben seinen Namen über die Welt getragen. Die Idee des Tanzes ist hier ganz verblichen; Simulachres de la mort heißen die Phantasien in der alten Lyoner Ausgabe. Wie der Tod das Leben des Menschen zur Tragödie macht, das ist die Philosophie seiner 45 Bilder. Sie sind an Umfang so winzig und in ihrer Art so anspruchslos — und doch mit welch kraftvoller Dramatik bewegt sich hier ein Genie. Wie sind die Gegensätze so überraschend neben einander gestellt, die Szenerien so eindringlich geordnet, die Akteurs so knapp, so überzeugend charakterisiert! Und die Komik, die allerorten hineinspielt, höht den Eindruck des Grausigen. Ein Stück Kulturgeschichte wird in diesen Holzschnitten wach. Wir sind in der reichen, frohen Stadt, die einst Enea Silvio pries. Er rühmte, wie die bunten Ziegelsteine auf den Dächern im Sonnenschein glitzern, die Häuser farbige Schildereien zeigen und die Stuben mit reichem Hausrat geschmückt sind. Aber wenn er dann die Anmut der Frauen und die vornehme Stattlichkeit der Männer lobte, verschwieg seine Feder nicht den Hang zur üppigen Ausgelassenheit und derben Liebeslust. Und in das Lasterspiel und in den Sinnenrausch klingt nun der Mahnruf des Moralisten: der Tod kommt über euch!

Dem Ratsherrn, dem der Teufel bösen Ratschlag ins Ohr bläst, setzt der Tod schadenfroh ein Bein; dem bestechlichen Richter zerbricht er den Stab, und über den Advokaten, der den Armen um Hab und Gut bringt, schwingt er sein Stundenglas. Der Trinker muß sich den Tod trinken, und der Spieler stirbt mit einem Fluch

in der Kehle. Dem Kardinal, der Ablaßhandel treibt, reißt er den Hut vom Kopfe, und den gleisnerischen Prediger zerschmettert er auf der Kanzel. Die junge Nonne, die vor dem Altar dem Saitenspiel des schönen Buhlen lauscht, ist ihm verfallen, und die Herzogin, die sich ihres eitlen Putzes freut, schmückt er mit einer Halskette aus Totenknöcheln.

Auch eine sozialistische Tendenz legt Holbein in seine Zeichnungen, die ihm aus dem alten Republikanersinn der Stadt zuwehte. Über dem gewaltigen Leo X. auf dem Stuhle Petri, der die Kronen verleiht, steht noch ein Gewaltigerer — der Tod. Der Kaiser, der Maximilians Züge trägt, hört nicht den Armen, der flehend vor seinem goldenen Throne kniet; da kommt die Knochenhand und wirft ihm das Diadem herunter. Der Tod holt den König Franz I. vom leckeren Mahl und die prunkvoll aufgeputzte Kaiserin aus der Schar ihrer Hofdamen. Der Bauer lehnt sich mit seinem Dreschflegel gegen den harten Ritter auf, und der Tod wirft dem Adligen das Wappenschild an den Kopf. Dem Tod gehören die goldenen Schätze, die der Geizhals in seinem Gewölbe speichert, der Reichtum des Kaufmanns ist sein. Er ist ohne Erbarmen und voll Tücke, aber er ist auch unbestechlich. Nicht Weltenglanz und Ahnenruhm und Tapferkeit, nicht Reichtum und Schönheit, nicht Jugend und Alter, selbst Weisheit nicht und Schlauheit heben den einen Menschen jetzt über den anderen hinaus: vor dem Tode ist alles gleich.

Und dann das outre-tombe? Der letzte Holzschnitt heißt „Das jüngste Gericht". Auf der Weltenkugel sitzt der Weltenschöpfer inmitten der Seligen, und unten stehen in weitem Kreise die Menschen alle mit flehend erhobenen Händen. Gott ist der strenge Richter; wachet und betet, daß die Stunde euch nicht überrasche!

Ein befreiender Gedanke keimt in Holbeins Phantasien nicht. Er hat die Versöhnung mit dem Tode nie gefunden, und die ganze Kunst der Renaissance hat sie vergebens gesucht. Das Todes-

problem, das die Epoche mit Leidenschaft ergriff, ist nie veraltet, und auch in unserer Zeit, die ihre Kultur so gerne mit der des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vergleicht, hat es Dichter und Maler und Bildhauer immer von neuem angezogen; selbst die Musik entbehrt seit Saint-Saëns ihre danse macabre nicht. Oft ist es trotz Lessings altem Protest nichts mehr als eine Koketterie mit dem Grausigen, und nicht immer wird die Phantasie von Rethels oder Klingers Geist gelenkt. Aber wir haben den Tod begreifen gelernt und können seinen geheimen Sinn fühlen. Da wird die Stunde des Sterbens zu einer lebendigen Stunde. Gelassen hört Böcklin den Geigenstrich des Todes an seinem Ohr erklingen, und Watts und Bartholomé, Tolstoj und d'Annunzio haben mit ihrer Auffassung des Todes der Kunst eine Empfindungswelt erschlossen, in die die Renaissance nicht drang.

Holbeins Totentanz ist eine Konfession, um so wertvoller, als der Maler sonst mit Worten kargt und so selten seine Seele enthüllt. Eine „Melancholie" hätte er nie gemalt.

Er hatte der Stadt Basel seinen Bürgereid geschworen; war ein Meister der ehrsamen Malerzunft geworden und hatte ein Weib genommen, eine breite Gerberswitwe, deren vergrämte Züge sein Pinsel ohne schmeichelnde Retouche festhielt. Das alles waren Fesseln. Sein Vater war daheim verkümmert; Albrecht Dürer hatte in der lockenden Ferne nur die Fremde gesehen — der junge Holbein hatte die Kühnheit, sich herauszureißen aus der dumpfen Philistrosität; er wurde der erste Bohémien unter den deutschen Künstlern. Als Reformation und Bürgerzwist, Puritanergeist und Bilderhaß und dazu Bauernkrieg und Pestilenz dem Baseler Künstlertum allen Sonnenschein entzogen, ließ er Weib und Kind daheim und zog zum Tore hinaus. Erasmus hatte ihm einen Empfehlungsbrief an Thomas Morus, den Kanzler Heinrichs VIII., geschrieben. Der war sein Geleit. Ein anderes Schreiben sollte ihn unterwegs bei Petrus Ägidius in Antwerpen einführen.

„Hier in Basel", heißt es darin, „frieren die Künste; er will darum nach England gehen, um ein paar Dukaten zusammenzuscharren."

Den Rhein hinunter, das Niederland entlang, übers Meer zu den Kreidefelsen, vorüber am umbuschten Themsefluß, an den segelnden Schiffen auf dem Strom und den stillen Schwänen unterm Ufergeschilf, und weiter durch das Häusergewirr voll regsamen Bürgerfleißes, wo der Tower grüßt und St. Jamespalace und Hamptoncourt . . . . zog da ein Wandergesell voll seliger Lebenslust? Und wie erobert sich sein Künstlerauge die neue, bunte Welt? Bei Albrecht Dürer sprechen herzliche Briefe und Tagebuchblätter und beredte Skizzen zu uns von schaulustigen Studienfahrten, — Hans Holbein hat wohl die Zeit mit fröhlichen Kumpanen verscherzt. Er hat nichts Sentimentalisches, nichts Reflektierendes; er sucht auch nicht die Impression einer ungewohnten Erscheinung mit flinkem Stift festzuhalten. Die Landschaft ist ihm unbeseelt. Was ihn interessiert, ist nur der Mensch.

Und der Porträtist war in England an seinem Platze. Das Land, das den persönlichen Wert des Mannes wägt, das Land der Selfmademen, der scharf umrissenen Individualitäten, des gesunden Familiensinns ist das traditionelle Feld der Bildniskunst von Holbeins Tagen und von der Zeit, da van Dyck hier malte, bis Hoppner, Lawrence, Reynolds und Gainsborough und weiter bis auf Lavery. Der Adel hatte neben seinem Stolz den großen, freien Blick, der den deutschen Schloßjunkern mangelte; er hängte gern in der räumigen Halle des weitläufigen Landsitzes die repräsentativen Familienbilder auf, war reich, um ein wenig Mäcenatentum zu pflegen, und aufgeklärt genug, um im Künstler die Menschenwürde zu achten.

Dieser fruchtbare Boden hatte keinen heimatlichen Künstler geboren, und die Konkurrenz der eingewanderten brauchte Holbein

nicht zu scheuen. Und dann — der Chronikeur einer charaktervollen Epoche zu werden, das war lockender als in Basel auf des Rates Geheiß die Uhr am Rheintor neu zu malen. Merry old England — ein Stück gewaltiger, vollblutiger Rassen- und Kulturgeschichte steigt mit Holbeins englischen Männer- und Frauenköpfen aus den Gräbern auf.

Er malte Thomas Morus' ernstes Gesicht mit dem klugen, geschlossenen Mund und dem verständigen Blick, aus dem der Gleichmut einer ruhigen Seele schaut. Auch die Brustbilder der Freunde des Hauses entstanden. Wir sehen den Bischof Fisher und den Bischof Stokesley, vor allem aber Wilhelm Warham, den Erzbischof von Canterbury. Lebendiger als in diesem Porträt kann das Leben nicht gefaßt werden, und eine genialere Einfachheit, als die Skizze des Bildes zeigt, ist nicht erdenkbar. Aus der dunklen Mütze und aus dem Pelzkragen, der den Nacken hoch einschließt, blickt ein Greisenantlitz; die eckigen, breiten Formen, besonders das lange englische Unterkinn sind immer häßlich gewesen; dazu haben die Jahre die Haut welken lassen und die Züge gefurcht; das bittere Alter klagt aus dem kummervollen, breitgezogenen Munde; nur in den offenen Augen flackert noch der standhafte Geist.

Aus dieser Schaffenszeit findet sich in Windsor der tapfere Bannerträger und Stallmeister Heinrichs VIII., Sir Henry Guildford, forsch in goldbrokatenem Hofgewand mit der breiten Kette des Hosenbandordens, und im Louvre der kluge Hofastronom Kratzer inmitten seiner geometrischen Werkzeuge am Arbeitstisch. Die Dresdener Galerie besitzt das Doppelporträt des Thomas Goldsalve und seines Sohnes, zweier Landedelleute, die, so dicht nebeneinander gestellt, entsetzlich geistlos dreinschauen. Der Prado hat einen hageren Alten mit gedunsener Nase, mürrischem Mund und grämlichem, von weißen Bartstoppeln besätem Kinn, ein Bild von erbarmungslosem Realismus. Auf dem Gemälde Sir Bryan

Tukes in der Münchener Pinakothek erwacht noch einmal Holbeins Totentanzphantasie. Des Königs Haushofmeister sitzt hier in seinem Ornat mit schwerer Halskette. Visionär, einem seligen Gedanken hingegeben, verlieren sich seine Augen in die Ferne. Man denkt an Böcklins Berliner Selbstbildnis. Er fühlt die Nähe des Todes, der mit der Sense hinter ihm steht und seine Knochenhand hervorstreckt und auf das Stundenglas zeigt. Der Sand zerrinnt, der Mensch aber weist auf die Hiobsstelle: nunquid non paucitas dierum meorum finietur brevi?

Mit diesen Gemälden ist die erste Periode der Holbeinschen Tätigkeit in England nicht erschöpft, aber begrenzt. Die Jahre 1528 bis 1532 führten ihn nach Basel zurück. Als er sich dann abermals nach England wandte, fand er den Kreis, dem einst seine Kunst gegolten hatte, zerstreut. Thomas Morus stand nicht mehr in des Königs Diensten, und der Erzbischof Warham war tot. Da machte sich Holbein in einer bürgerlichen Sphäre heimisch, in der Kolonie der deutschen Kaufleute, im Stahlhofe der Hansa. Einen ganz anderen Rassetypus schafft er nun. Das sind die guten deutschen Gesichter, Handelsherren, gediegen geprägt, klug ohne Falsch, solide bürgerlich. Doch ein tüchtiges Selbstvertrauen liegt in ihnen, und gern lassen sie aus irgend einer Beigabe, einem Schreibgerät oder einem Briefblatt, ihr Gewerbe leuchten und ihren Namen dazu. Auch die Jahreszahl und das Lebensalter darf im Hintergrund nicht fehlen. Das Haar tragen sie unter den Ohren glatt weggeschnitten, die Stirne halb bedeckt. Auf ihrem Kopf sitzt das Barett, über dem feingefältelten Hemd das kostbare Wams und darüber die verbrämte Schaube. In den ringgeschmückten Händen halten sie die Feder oder einen Brief oder die zusammengelegten Handschuhe.

Georg Gisze ist das Meisterwerk unter ihnen. Der Maler hat ihn lebensgroß bis zu den Hüften in seiner Schreibstube konterfeit. Die Rechte erbricht gelassen ein Schreiben, das Gesicht weiß nichts

davon. Rings an den Wänden und auf dem teppichbedeckten Tisch, hinter dem er steht, ist köstliches Stilleben aufgebaut, blitzendes Schreibgerät, Bücher, eine zierliche Glasvase mit roten Nelken. Briefe mit Aufschriften, die der Betrachter lesen soll, hängen hier und dort. Das alles ist absichtlich gruppiert, und Gisze ist nicht ohne sein Wissen und Wollen gemalt. Aber feiner gemalt konnte er auch nicht werden. Wie die Reflexe an Schreibzeug und Schere, an Schlüsseln und Goldwage und Petschaft funkeln, wie die verschiedenen Metalle und Stoffe gezaubert sind — das grenzt an das Wunderbare. Eine so säuberliche und spitze Geschicklichkeit mußte Gisze selbst loben, wenn auch seinem nüchternen Geschäftssinn jeder Kunstenthusiasmus fern lag. Das Licht fällt von rechts vorn; es ist nicht mehr der volle Sonnenschein; die Gegenstände werfen einen leisen, verschwimmenden Schatten, und in den Winkeln wirds schummerig. Aber die Luft ist trotzdem klar; sie rückt die Dinge dem Auge ganz nahe. Das gelbliche Grün der Holztäfelung gibt mit dem mattroten, vielgefalteten, seideschillernden Wams und mit der fahlen Haut des Gesichts und der Hände einen vornehmen und wirksamen, aber auch kühlen und nüchternen Ton, den der bunte Perserteppich auf dem Tische vergebens zu erwärmen sucht.

Aber der Kopf paßt da famos hinein, dieser schlichte, noch jugendliche Kopf mit der starken, ein wenig gebogenen Nase, dem eckigen Kinn und den blaugrauen Augen, die sich nach dem rechten Augenwinkel wenden. Es ist ein Ausdruck temperamentsloser Spekulation und kluger Bedächtigkeit darin.

In Holbein bebt etwas von jener naiven Freude an sinnfälligem Prunk, die oft derbe Naturkinder überkommt, wenn ihr Glück sie in eine glänzende Kultursphäre versetzt. Er sehnt sich aus den nüchternen, niedrigen Stahlhofskontoren in die höfische Pracht zurück. Gern malt er da den französischen Gesandten, malt den königlichen Falkner, den Dichter Nicolaus Bourbon, den Staats-

mann Thomas Cromwell. Und das Schicksal muß ihm dann seine Wünsche erfüllen; er wird ein servant to the kings majesty, ein königlich britannischer Hofmaler mit dreißig Pfund Jahreslohn.

Der König mit seiner Familie, die Herren und Damen der Hofaristokratie sitzen ihm Modell. Wie nun sein Künstlerauge sich weiden darf an ihrem weltlichen Pomp, an den güldenen Ketten, den feinziselierten Dolchen, den Ringen und Agraffen und funkelnden Edelsteinen, den schwerbrokatenen Stoffen, an Sammet und Seide und köstlichem Pelzwerk, an Knöpfen, Quasten, Borten und spinnwebfeinen spanischen Spitzen!

Die Hofluft hat Holbeins Kunst nicht blutlos gemacht. Seine republikanische Ungeniertheit, die er aus Augsburg und Basel mitbrachte, setzte sich auch hier durch; Auge und Hand blieben unbestechlich: das ist ein unvergänglicher Ruhmestitel. Und die Zeit, da überall am Wege die Schmeichelrede Blüten trieb, konnte doch von der Malerei die Wahrheit hinnehmen.

Wie Holbein den König Heinrich VIII. malte, so lebt er noch heute. Stämmig steht er auf gespreizten Beinen, hingepflanzt. Die mollige Rechte mit dem Handschuh hat er auf die Hüfte gestützt, die Linke liegt am Dolchgehänge. Das Kostüm ist pompös. Ein tellerartiges, flaches Barett sitzt auf dem geschorenen Kopf. Und dieser Kopf erzählt die Geschichte des Landes. Auf kurzem Halse sitzt er; er ist ganz von vorn gesehen. Wie stilisiert laufen die Züge. Stirn- und Wangenkonturen bilden eine einzige Linie. Die Nase ist schmal und gerade. Nach unten geht von ihr im Bogen der Schnurrbart zum gestutzten Vollbart aus, und nach oben schwingen sich von der Wurzel in ganz demselben Bogen die Augenbrauen nach der kahlen Stirn hin. Der feine, kleine, dünne Mund ist so grausam; und die hellen, klaren Augen, in denen die kalte Selbstsucht wohnt, wissen nicht, ob sie lachen sollen oder morden. Eine blasse Gesichtsfarbe, glatt wie Wachs, kein Acker-

land von Seelenkämpfen, spannt sich über die Backenknochen und die faltenlosen Schläfen, voll leuchtender Reflexe.

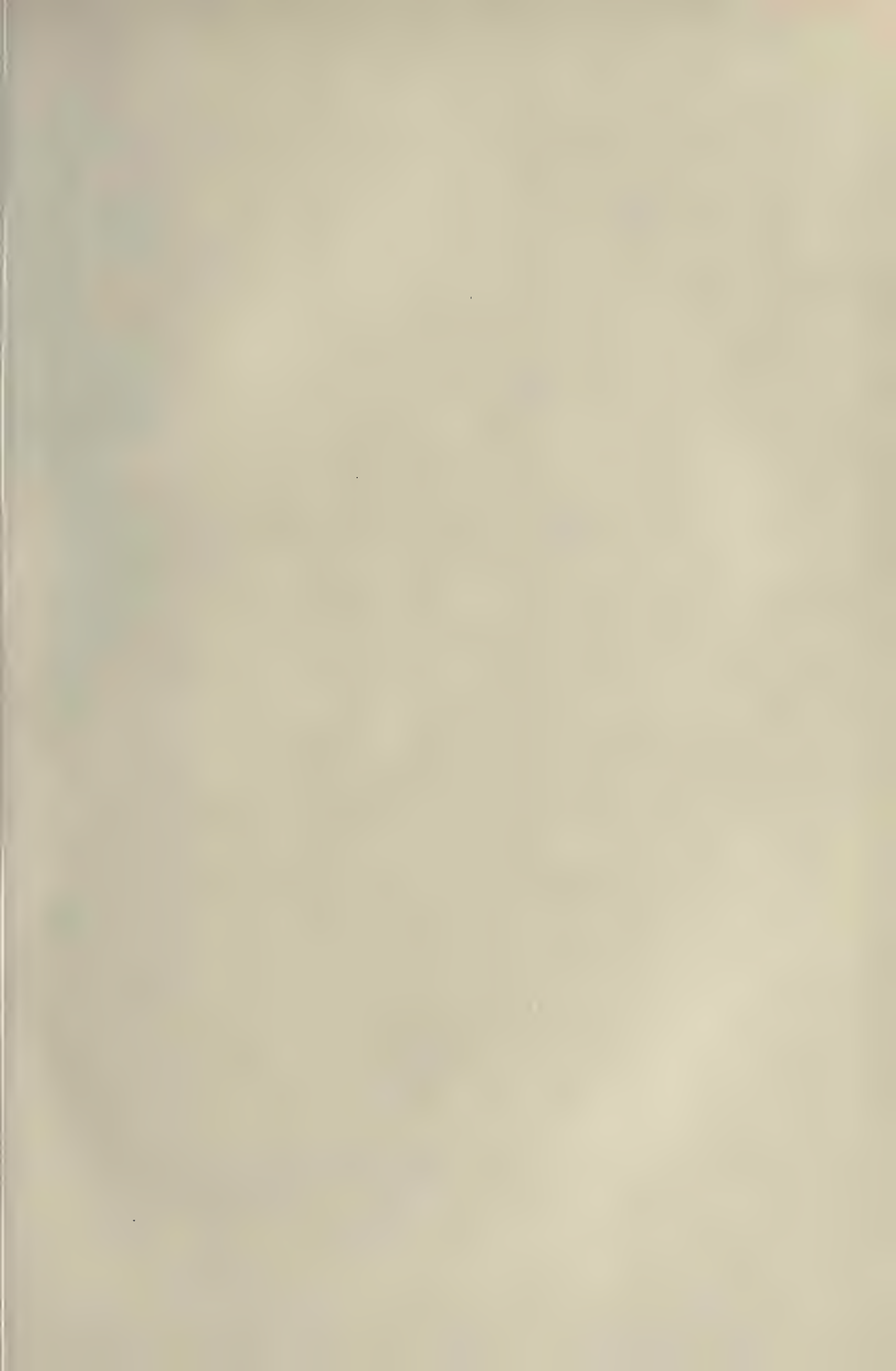
In Englands Frauen bebte nichts von dem sieghaften Rausch der Renaissanceschönheit, nichts von dem Geist, der die Männer bändigt, und von der Grazie, die sie toll macht. Und die rassige Feinheit des tadellosen aristokratischen Frauentypus, der in Lawrences und Gainsboroughs Bildern die ganze Welt entzückt, war noch nicht geboren. Die Engländerinnen der Holbeinzeit sind unglückselige, verkümmerte Geschöpfe, Opfer einer grausamen, häßlichen Mode, die die Brust engt und drückt und die Ärmel mit einer ungeschickten Stoffülle überbürdet. Und dazu das Unkleidsamste, was je Frauenphantasie ersann, diese unförmlichen Hauben, die mit ihrem fünfeckigen Ausschnitt jede Linienanmut zerreißen und mit ihrer steifen Schwere das letzte Härchen verbergen. Vor den nüchternen Köpfen versteht man Holbeins Nüchternheit. Er kann hier nicht mit sanftem Wellenfluß weichen, warmen Haares Stirn und Wange umschmeicheln, kann nicht das Mona Lisa-Lächeln, das einst in Basel den Jüngling berückte, auf diese monotonen, vernünftigen, hart konturierten Gesichter setzen, die alles Holdgefälligen ermangeln. Schon in der Art, wie Johanna Seymour und Anna von Cleve die Hände über dem Leib ineinander legen, kennzeichnet sich ein Geschlecht, das vor dem Porträtisten allen Evassinn verleugnete. Wo Holbein einmal Lieblichkeit fand, ließ er sie auch zu Worte kommen. Das geschah, als er im Auftrage seines Herrn die Prinzessin Christine von Dänemark in Brüssel malte. Ein schmuckloses schwarzes Sammetkäppchen legt sich um das junge sechzehnjährige Gesichtchen, und ein weitfaltiges schwarzes Atlasgewand, mit Zobel verbrämt, eilt schlicht und kostbar an ihrem zarten, schlanken Wuchs herab. Nichts hebt sich aus dieser vornehmen, ruhigen, weichen Harmonie heraus als die schlanken Finger, die nervös in ängstlicher Hast mit dem gelben Handschuh spielen, und über einer schmalen Halskrause

das mädchenhafte Oval mit den unbewußten, dämmernden Augen.

Ruskin spricht von Holbeins hoher Herbigkeit, und er versteht wohl darunter die kühlblütige Gelassenheit, mit der der Maler sich seinen Sujets gegenüberstellte. Das Hofkleid macht nicht den Diplomaten und das Brokatgewand nicht die Dame. Der Geist der Wirklichkeit ist Holbeins künstlerisches Ziel, ob er auf den Kreidezeichnungen von Windsorcastle mit schneller Hand das atmende Leben fängt, ehe es erstarrt, oder ob er unter den Farben die momentane Impression sich zu einer überlegten Charakteristik erhärten läßt. Er gewinnt es nicht über sich, durch eine schmeichelnde Linienführung, durch eine huschende Liebenswürdigkeit, einen flüchtigen Augenaufschlag, der Schalk oder Geist verrät, durch ein graziöses Getue, selbst nicht durch ein apartes und pikantes Licht- und Schattenspiel seinen Personen einen Charme zu geben, den ihnen die Natur versagte. Auch im tiefsinnigen Rätselspiel des Lebens sucht er keine Probleme; es arbeitet in diesen Gesichtern nichts von dem, was sie der Alltagswelt verborgen halten. Holbeins Kunst ist die phrasenlose Sachlichkeit Manets, nach der immer eine ernste Zeit verlangt, — die pure Wahrheit. Darin liegt seine Größe und zugleich die persönliche Note, die ihn in der Geschichte der Bildnismalerei vor anderen kennzeichnet. Der Geist der Wirklichkeit, sagt Goethe, ist das wahre Ideale.

Aus dem kleinen Maler, der mittellos einst von Augsburg nach Basel wanderte, den dann die Not ums kärgliche Brot nach England trieb, war ein Herr geworden. Sein dürstendes Auge sog sich am brennenden Farbenglanz der üppigen Welt satt, die ihn umfing. Darüber entschwand ihm sein Vaterland; er dachte kaum noch der Seinen, die er daheim zurückgelassen. Selbst sein Testament vergaß sie.

Den großen Zug, der durch die Kunst und durch das Leben der Renaissance geht, hat er als erster Deutscher sich zu eigen gemacht.




·ER·ROT·
TERMINVS
Pallas Apellæam nuper mirata tabellam,
Hanc ait, æternùm Bibliotheca colat.
Dædaleam monſtrat Muſis Holbeinnius artem,
Et ſummi Ingenii Magnus Erasmus ópes.



Erasmus von Rotterdam

28. Oktober 1467 bis 12. Juli 1536



Ein Geist, der Witz und Spott mit Grazie handhabt, wohnt gern in einem schwächlichen Körper. Bei Voltaire und Erasmus trifft das zu. „Mir war es, da ich deine Schriften las“, schreibt einmal Zwingli dem Rotterdamer, „als ob ich dich reden hörte und deine kleine, aber zierliche Gestalt sich aufs gefälligste bewegen sähe.“ — An den Gesichtszügen des Erasmus haben Quinten Massys und Albrecht Dürer ihre Kunst versucht, aber nur der jüngere Holbein, der schärfste Charakteristiker der deutschen Renaissance, konnte sein Wesen erschöpfen und uns ein Porträt geben, mit dem noch heute kein literarischer Essay wetteifert.

Der Maler war mit dem Gelehrten befreundet und hat immer wieder den Reiz verspürt, in dies Antlitz zu blicken und Geist und Körper, die hier so wunderbar eins geworden waren, mit dem Pinsel und mit dem Grabstichel festzuhalten. Auf dem Titelholzschnitt zu Erasmus' Werken hat er den Meister des Humanismus „im Gehäus“ dargestellt, in ganzer Figur. Das greise Männlein steht neben einer Herme des Terminus, den er zu seinem Sinnbild erkoren hatte, und ein dicker, pelzgefütterter Rock liegt in langen Falten schwer auf den kränklichen Gliedern. Vernehmlicher noch als hier spricht das Gesicht auf dem Gemälde des Louvre. Erasmus hält die Feder in der Rechten und schreibt, während die Linke, mit den Ringen geziert, die ihm fürstliche Gönner verehrten, sich auf das Papier legt. Die Stirn ist ganz von dem schwarzen Doktorhut bedeckt, unter dem nur wenig ergrauendes Haar hervortritt. Die bartlosen, von ewiger Stubenluft fahlen Wangen fallen von den Backenknochen herab, und die pergamentene Haut ist gefältelt. Spitz und groß tritt die Nase aus dem scharfen Profil weit heraus und zieht das ganze Gesicht nach sich. Diese Nase charakterisiert, und dazu das dünne Kinn und der ganz feine Mund mit den schmalen Lippen und den ein-

gebogenen Winkeln. Das Auge spricht nicht; es spannt sich wachsam und gesammelt unter dem niedergeschlagenen Lid hervor auf das Papier. Überlegene Klugheit und forschender Scharfsinn haben diese Gesichtslinien gezogen, skeptische Lebensweisheit und mitleidsloser Spott diese Fältchen gegraben. Er ist eine Natur, die den Stoßdegen lieber handhabt als das breite Schwert. In der äußeren Erscheinung und im ganzen Wesen und Charakter läßt sich kein schneidenderer Gegensatz zu Erasmus denken als Luther. Wenn Luther das deutsche Volkstum des sechzehnten Jahrhunderts verkörpert, ist Erasmus ein Ahnherr jener Kosmopoliten, die drei Jahrhunderte später der französischen Revolution entgegenjubelten. Jener entstammt so recht der Mitte unseres Vaterlandes, dieser ist ein versprengtes Kind der Grenze, und zu einem nationalen Empfinden gaben ihm seine Schicksale keinen Raum.

In Rotterdam ist er geboren, ein illegitimer Sprößling, dem weder Elternhaus noch Heimat eine Wurzelerde bot. Man drängte den Knaben in ein Kloster, aber sein Selbständigkeitssinn wehrte die geistige Pedanterie ab. Nun will er zu den Quellen des humanistischen Wissens wandern, doch kleinliche Geldnot und die Gebrechlichkeit eines frühzeitig aufgebrauchten Körpers heften sich zähe an ihn und lähmen seinen Schwung. In Frankreich und England sucht er wiederholt Fuß zu fassen, dazwischen finden wir ihn in Italien und in den Niederlanden. Er wird indessen die Autorität des Humanismus. Seine staunenswerte Gelehrsamkeit und geistige Gewandtheit öffnen dem schnell Berühmten überall die Tore, aber seßhaft wird er nicht. Endlich — er ist darüber ein Fünfziger geworden — macht er sich zu Basel und dann in Freiburg in einem stillen Gelehrtenstübchen heimisch. Im Jahre 1536 stirbt er bei einem Besuch in Basel, 69 Jahre alt.

Wie Holbein die Renaissancekunst, so half Erasmus den Humanismus nach England tragen. Sein Name läßt sich aus der Entwicklung des englischen Geisteslebens nicht mehr ausscheiden.

Auch die Geschichte der französischen Wissenschaft darf auf den Mann nicht verzichten, der dabei war, als man von der Sorbonne den Scholastizismus verjagte. Aber eifersüchtiger als England und Frankreich nimmt ihn Deutschland in Anspruch und beruft sich gern auf seine Worte equidem faveo Germaniae.

Verpflichtet hat sich Erasmus für keine der drei Nationen, und er hat keine ihrer Sprachen geredet.

Sein Leben ging einsam dahin. Die Seelenwärme, die in jedem Menschen schlummert, haben nicht Eltern noch Geschwister, nicht Frau noch Kinder geweckt. Der Egoismus, der die Ecken seines Wesens bildet, mag sich so erklären.

Aber er hat gern Einkehr an seinem Wege gehalten, wo Freundschaft ihm einen Herd bereitete. Als er 1506 nach Italien kam, lebte er glückliche Tage zu Venedig im Hause des gelehrten Aldus Manutius, der ein eifriger Gräzist, ein Buchdrucker von Weltruf und ein geschmackvoller Kunstliebhaber war. Am sonnigsten durften sich seine gemütlichen Eigenschaften in England herauskehren. John Colet, ein Widersacher der Scholastik, der in Italien klassische Studien getrieben hatte und nun seine glühende Begeisterung für den Apostel Paulus mit platonischer Philosophie vereinte, zog ihn in den Oxforder Humanistenzirkel. Da schlummerte ihm selbst die Sehnsucht nach Italien ein. „Höre ich meinen Freund Colet, so ist es mir, als hörte ich Plato selbst", schrieb er gelegentlich. Das Klima des Landes tat seinem Körper so gut, daß er sein Leben lang hier bleiben mochte, und man liest in seinen Briefen plötzlich mit nicht gelinder Überraschung, wie der Prophet zum Weltkinde wird. „Der Erasmus, den du kennst", schreibt er eines Tages von sich, „ist schon ein tüchtiger Waidmann geworden und ein Kavalier, der sich sehen lassen kann, ein feiner Hofmann; er grüßt schon mit einer gewissen Grazie und kann leutselig lächeln — und das alles trotz Minerva." Selbst auf den schönen Frauen Englands „mit ihren holdseligen Engelsangesichtern" läßt er voll

Wohlgefühls sein Auge ruhen, und ganz schalkhaft weiß er einem Freunde von der dort heimischen Sitte des Küssens zu plaudern: „Wohin du kommst, küßt man dich; wenn du Abschied nimmst, küßt man dich wieder; du kehrst zurück — neue Küsse; man besucht dich, und du erhältst deinen Kuß; man verläßt dich — abermals Küsse; man trifft sich zufällig, und man küßt sich; kurz, wohin du dich wenden magst, du wirst überall geküßt."

England bietet am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts in den Kreisen der Aristokratie und des hohen Klerus das wohltuende Bild einer anmutigen, freien und geistig angeregten Geselligkeit, die wohl an die italienischen Fürstenhöfe der Renaissance erinnern mag. Wie ein wonniger Lenzhauch drang der Humanismus in die Herzen. Der junge Heinrich VIII., der mit königlicher Liberalität die klassischen Studien förderte, wandte Erasmus sein Wohlwollen zu; der Erzbischof Warham, der Bischof Fisher, der noch mit neunundfünfzig Jahren sich entschloß, die griechische Sprache zu lernen, und der Kardinal Wolsey zogen ihn an sich. Vor allen jedoch begrüßte ihn als willkommenen Gast Thomas Morus, der getreue Kanzler, der so ganz in der Hingabe an die Antike aufging und im Platonismus des verzückten Florentiners Pico von Mirandola lebte. Ein liebenswürdiger Charakter, ein feinsinniger Gelehrter, machte er sein umgrüntes Landhaus in Chelsea zu einem reizvollen Sitz der Musen. „Man möchte glauben", schrieb Erasmus, „eine zweite Republik des Plato sei bei Morus, aber nein, das ist ein zu geringer Vergleich ... Keiner ist, der sich hier nicht mit den schönen Wissenschaften beschäftigt oder mit fruchtbringender Lektüre."

Auch später blieb in der Ferne Erasmus dem Geist dieses Hauses treu. Seine Empfehlungen haben dann dem jungen Holbein den Weg in England geebnet. Aus dessen Bildern treten uns die Gestalten des Morusschen Kreises im vollen Leben entgegen. Die Skizze eines großen Familienbildes von der Hand

des deutschen Malers, das 1529 Morus als Zeichen alter Freundschaft an Erasmus sandte, ist noch heute in Basel erhalten. Als der Kanzler unter dem Henkerbeil starb, pries Erasmus seine Standhaftigkeit in einem carmen heroicum.

Er hat seiner fröhlichen englischen Tage immer mit rührender Zärtlichkeit gedenken müssen.

In den letzten zwei Jahrzehnten mühten sich seine Baseler Freunde Froben, Amerbach, Beatus Rhenanus, Öcolampadius und Glareanus, Behaglichkeit in sein Leben zu bringen. Und doch fror ihn.

Von seinem Gelehrtenwinkel am großen Kachelofen regierte er die Geister, die ihrem Meister in Ehrfurcht lauschten. Es gibt keinen Namen in der internationalen Gelehrtenrepublik jener aufgeregten Tage, der sich nicht vor ihm geneigt und zu seinem Ruhme die verherrlichendsten lateinischen Superlative aufgeboten hätte. So ward seinem Ohr die Schmeichelei eine süße Speise. „Alles bewundert, verherrlicht und preist ihn", rief Camerarius, „wenn einer einen Brief von Erasmus herauslocken kann, so ist sein Ruhm ungeheuer und sein Triumph gemacht. Wenn aber einer gar mit ihm spricht und umgeht, so ist er selig auf Erden." Der bedächtige Mutianus Rufus schrieb: „Erasmus hebt sich über Menschenmaß hinaus. Er ist göttlich und muß in frommer Andacht wie ein himmlisches Wesen verehrt werden." Hutten mit seinem stürmischen Sinn begrüßte ihn als Kampfgenossen: „Er ist der fleißige, scharfsinnige Erklärer der Bibel, der Wiederhersteller wahrer Frömmigkeit, der Verjager des Aberglaubens, der Entdecker der Betrügereien der römischen Päpste und der Wiederbringer des guten, durch ehrgeizige und habsüchtige Neuerungen verdrängten Alten, der Freiheitsheld und Freiheitsrufer wider die tyrannischen Unterdrücker der Christenheit." Auch der ehrliche Melanchthon hat einen Hymnus In Erasmum Optimum Maximum gesungen.

Von jedem erasmischen Wort ging wie von einem Orakel für die enthusiastischen Jünger des Humanismus eine unsterbliche Weihe aus, und sein Name war nach den Worten eines Zeitgenossen sprichwörtlich, „solchermaßen, daß, was kunstreich, fürsichtig, gelehrt und weise geschrieben ist, man erasmisch nannte, d. h. unfehlbar und vollkommen".

Auf der jungen Wissenschaft jener Zeit liegt etwas Sieghaftes, Königliches, und der Gelehrtenkultus hat etwas Imposantes. Erasmus' Reisen glichen einem Triumphzug. Die Städte empfingen ihn mit fürstlichen Ehren, die literarischen Klubs, die Universitäten, die Dichter und Professoren, die Bischöfe und Kardinäle, selbst König und Papst begrüßten ihn mit Huldigungen. Karl V., Franz I., Heinrich VIII. suchten ihn nicht minder an sich zu fesseln als der Kurfürst Friedrich der Weise und der Herzog Georg von Sachsen, der Herzog Ernst von Bayern und der Polenkönig.

Auch an schlichter, intimer Ehrerbietung, die dem Herzen wohltut, fehlte es ihm nicht. Einst stieg er an der Zollstätte zu Boppard aus seinem Reiseschifflein ans Land. Und während er wartend am Ufer schlenderte, sagte man dem Zöllner, daß der Fremde dort Erasmus sei. Da freute sich der wackere Mann; er lud ihn in sein Haus, rief Weib und Kind und Freunde und Gevattern herbei und drängte die Stunde des Abschieds immer weiter hinaus, indem er die mahnenden Schiffsleute mit Wein beschwichtigte. So selig und stolz war er in seinem Glück, daß der große Gelehrte, dessen Bücher längst zwischen seinen Zollregistern lagen, unter seinem niederen Dache als Gast eingegangen war.

Seine stille Gelehrsamkeit hatte Erasmus für den Reiz weltlicher Ehren nicht unempfänglich gemacht. In seinem Stübchen barg er in Schränken und Truhen all den Krimskrams des Ruhmes, an dem verwöhnte Eitelkeit sich behagt, von den schmeichelhaften Huldigungsbriefen an, die die Großen dieser Welt an ihn ge-

schrieben, bis zu den güldenen Spenden ihrer freigebigen Laune, den Schaumünzen und Ringen und Löffeln und Uhren und Bechern.

Man muß ihm eins zu besonderer Ehre nachsagen: er hat nie nach einem einträglichen Amt gestrebt. Als Kaiser Karls Plan, ihm ein Bistum in Sizilien zuzuwenden, sich nicht erfüllte, war niemand froher als Erasmus selbst. Die Ehre hätte die Bürde nicht aufgewogen; seine ganze Zeit sollte der Wissenschaft gehören.

Aber die baut ihren Jüngern keine goldenen Berge. Von der Feder konnte auch im Zeitalter des Humanismus kein Gelehrter leben. Das muß ihn gegen ein voreiliges Verdammungsurteil in Schutz nehmen, wenn seine Briefe oft mit devotem Schmeichelwort und in unwürdiger Aufdringlichkeit um Geld betteln und wenn er seine Bücher im berechnenden Servilismus mit einer stark gebauschten Dedikation den Päpsten und Königen und Königinnen und allen den Großen der Erde übersendet. Es war der Kampf ums Dasein.

Erasmus war ewig kränkelnd, nervös; er nahm schonende Rücksicht in Anspruch und war selbst gewöhnt, die Menschen auszunützen. Er, der den Frieden anderer unbedenklich stören konnte, wollte in seiner eigenen Ruhe unbehelligt bleiben und konnte sich deshalb nie über die Menschenfurcht erheben, die vor jeder Gewaltsamkeit bebt. So gleicht der nordische Stubenhocker wenig den Schöngeistern der italienischen Renaissance, die im stolzen Herrentum Platons Gastmahl an üppiger Tafel mit festlichem Sinnenrausch genossen. Der Geist ist bei Erasmus alles; alles andere nichts.

In diesem Geiste liegt eine olympische Überlegenheit. Als Gelehrter ist Erasmus überall selbständig, und nirgends wird er zu einem Nachbeter und Nachtreter. Er ist ein Polyhistor, aber frei von philologischer Pedanterie. Er ist einer der wenigen unter den deutschen Humanisten, in dessen Wissenschaft Grazie und Lebendigkeit pulsieren. Manchmal mahnt er geradezu an einen

Journalisten, aber dann an einen Souverän des Journalismus.

Seine Schriften sind Triumphe, mit welcher Waffe er auch immer streiten mag, ob er mit dickleibigen Folianten zu Felde zieht oder mit spitzigen Streitschriften, mit gelehrter Erörterung, mit beißendem Epigramm.

Die negierende Seite seines Wesens ist stets die auffälligste gewesen. Wie bei Lucian und Voltaire und Heine setzt sich bei Erasmus die Lust zu spotten über jede Rücksichtnahme hinweg; selbst das Heiligste des Christentums unterliegt seinem Witz. Aber nie wird die Pikanterie Selbstzweck. Erasmus, der Satiriker ist der genialste Wortführer Jungdeutschlands in jener Krisis, da es galt, den barbarischen Wust mittelalterlich-scholastischer Schulweisheit zusammenzukehren und dem Geist eine Gasse zu brechen, der der moderne war, wenngleich er einer Renaissance des Altertums entstieg. Es war der ewige Kampf gegen die Dummheit in einer neuen Phase — und wer den Kampf kämpft, soll immer gepriesen sein. Erasmus würde noch heute leben, könnte man ihn aus dem Banne der toten Sprache erlösen, in der er schrieb.

Poeten wurden die jungen Humanisten genannt. Doch diese Poeten — mag auch so viele von ihnen das ungebundene Vagantentum bestrickt haben — wissen sehr gut, für was sie ihre Kräfte einzusetzen haben, sind keine Träumer und Phantasten. Auch in Erasmus' feiner Gelehrtenarbeit läuft das Ergebnis immer in eine praktische Tendenz aus.

Er spricht lateinisch, die internationale Sprache, die mehr als selbst zur Cäsarenzeit die Welt beherrschte. Aber sein Latein ist nichts Angelerntes; es ist sein Idiom. Er konstruiert nicht; die Laute leben in ihm; sein Stil ist Impressionismus.

Das Glücklichste, sagt einmal Gregor von Heimburg, ist nicht, nach Art der Bienen Zerstreutes sammeln, sondern nach dem Vorbild jener Würmer, aus deren Eingeweiden die Seide kommt, aus sich selbst heraus zu reden wissen. So ist Erasmus' Latinität voll

Selbständigkeit und Selbstherrlichkeit. Er mochte kein Ciceronianer sein, der auf die Phraseologie und Grammatik und Philosophie des Meisters eingeschworen ist, und er zieht in einem seiner Dialoge frisch gegen alle die vom Leder, deren Idol der Verfasser der Tusculanen und Officien war. Das sah einem Sakrileg gleich in einer Zeit, da ein eifriger Humanist noch lieber ein guter Ciceronianer als Papst sein wollte und da der gelehrte Kardinal Bembo das Renommée einer korrekten Latinität höher als das ganze Herzogtum Mantua bewertete.

Als Latinist war Erasmus allen seinen Gegnern gewachsen, als Gräzist war er ihnen überlegen. Mit den unzulänglichen Hilfsmitteln jener Tage hat er die griechische Sprache erforscht und den Zugang zu einer neuen Kulturwelt den Deutschen geöffnet. Eine fast übermenschliche Summe von geistiger Kraft offenbart sich in den kritischen Ausgaben der lateinischen und griechischen Klassiker, mit denen er das ganze Altertum vor seinen Zeitgenossen ausbreitete. Und nirgends brütet in dieser philologischen Tätigkeit ein pedantischer Schematismus oder eine engherzige Silbenstecherei.

Im Jahre 1516 ließ Erasmus bei Froben in Basel zum ersten Male das Neue Testament graece et latine erscheinen. Das Werk war eine Tat, um so folgenschwerer, als zu derselben Zeit die deutsche Reformation einsetzte. Seine Bedeutung kann man nicht scharf genug fassen. Es führte die Völker, die nach einer Erneuerung des christlichen Lebens schmachteten, zur Quelle des Glaubens und ließ sie aus dem ungetrübten Wasser schöpfen. Und der Prophet besaß die Klugheit der Weltkinder. Er ahnte, daß die Abweichungen von der Vulgata das Zelotengeschrei der Toren und Rechtgläubigen erregen würden, und so widmete er die erste Auflage dem Papste Leo X. Als bald die zweite erschien, konnte er ihr schon ein päpstliches Breve vorandrucken, das nicht nur dem Gelehrten schmeichelte, sondern auch seine orthodoxe Haltung garantierte.

Der italienischen Renaissance dankt die deutsche wohl das Rüstzeug ihres Wissens; aber während jene immer zum Ästhetischen drängt, springt diese gleich auf das ethische Gebiet hinüber. Im erasmischen Geiste hat das Wiederaufleben der klassischen und kirchlichen Wissenschaft einen weiteren Sinn: eine Reformation der ganzen menschlichen Gesellschaft, eine durchaus moderne Kulturepoche soll davon ausgehen.

Soziale Idealisten setzen gern den Hebel bei der Erziehung der Jugend an. Die Pädagogik schuldet ihnen immer Dank. Erasmus ist in seinen Wanderjahren einmal der Mentor eines jungen Lords und eines jungen Lübeckers gewesen, er hat dann kurze Zeit in Cambridge Vorlesungen gehalten; sonst bot ihm das Leben für eine praktische Pädagogik keinen Raum. Aber seine „Colloquia" sind amüsante Feuilletons über die Erziehung in der Familie und in der Schule. Ihr Geist läßt an Rousseau denken. Sie sind der Niederschlag eines vorurteilslosen und gereiften Denkens, und ihre Betrachtungen ewig modern, weil die Vernunft aus ihnen spricht. Seine Hand reicht keine Steine, sondern Brot. Ein Herz für die Jugend — und statt trockener Methodik und rauher Lehrmittel eine liberale und feinsinnige literarische Erziehung, die nicht durch Langeweile tötet, sondern die Arbeit zu einem reizvollen Vergnügen erhebt! Die Blumen gehören dem Frühling, reife Früchte bringt der Herbst.

Der lateinische Unterricht der Scholastiker war eine dürre Heide; man erhob gegen ihn den Vorwurf, daß er in einer neunjährigen Dressur die jungen Geister mürbe und tot machte. Auf sorgsame Sprachstudien verzichtet auch die humanistische Pädagogik nicht; aber Erasmus beschränkt den Inhalt der Grammatik auf die notwendigsten Regeln, er kombiniert die lateinische Grammatik mit der griechischen und läßt die grammatische Arbeit überhaupt nur als ein Mittel zum Zweck bestehen. Denn das eigentliche Bildungselement ist ihm die Lektüre der Klassiker. Er warnt auch hier vor

kaltem Schematismus und dringt auf Sachkenntnis, auf die Pflege eines gewandten Stils und einer lebendigen Beredsamkeit. Eine kluge Interpretation soll die ewige Vernunft erfassen, die aus den Geistern aller Zeiten und Völker spricht. Dann schlingt sich vom Altertum ein feines Gewebe geistiger Fäden herüber zur Gegenwart; wer es zu sehen und zu begreifen vermag, der erlebt in Wahrheit eine Renaissance.

„Eseln und Ochsen zu kommandieren", sagt Erasmus einmal, „das ist nicht schwer, aber Kinder auf eine liberale Art zu erziehen, das ist eine ebenso mühselige als schöne Aufgabe." Der Gelehrte, von dem man voreilig glauben könnte, daß er den Lärm ungebundener Knabenfröhlichkeit nur mit Unlust bei seinen Folianten vernahm, hat in so warmen Tönen menschlicher Liebe von der Jugend gesprochen, daß man ihm schon deshalb für den Vorwurf eines engherzigen Egoismus inständig Abbitte tun müßte. Seine pädagogischen Ideen erweitern sich. Es ist die Zeit der Fürstenerziehungsbücher. Fünfzehn Jahre, ehe Machiavellis „Prinzipe" gedruckt wurde, erschien Erasmus' „Institutio principis christiani", dem spanischen König Karl gewidmet, der nachmals deutscher Kaiser ward. Wir dürfen die Anregungen zu diesem Buche zunächst in den platonischen und aristotelischen Ideen suchen, dann aber wohl auch in dem Verkehr mit Thomas Morus, der in demselben Jahre seine „Utopia" herausgab. Der Geist des englischen Freundes, der so feinsinnig und mit so freimütigem Spott die Blößen des despotischen Regiments aufdeckt und in graziösen Phantasien ein kommunistisches Staatsgebäude erdichtet, wohnt auch in Erasmus.

Er hatte schon früher in seinen „Adagia" einen scharfen Ton gegen das entartete Fürstentum seiner Zeit gebraucht und den kriegslustigen Tyrannenlaunen der Herrscher das wohlgeordnete Friedensregiment der Stadtrepubliken entgegengehalten. Dem Zufall fürstlicher Geburt, so klagt er, vertraut man das Wohl

und Wehe eines Volkes an, und doch wird kaum alle paar hundert Jahre ein Monarch geboren, der nicht durch seine Torheit der Menschheit Gefahren bringt. Kein Ding in der Welt erheischt eine gewissenhaftere Sorgfalt und einen feineren Geist als die Fürstenerziehung. Die erasmische Ethik weiß nichts von machiavellischer Herrenmoral; ihm kann nur der ein guter und weiser Regent sein, der auch von Grund aus ein guter und weiser Mensch ist. Der Inbegriff aller Vollkommenheiten, den die Krone von ihrem Träger erfordert, wird der schwachen Menschennatur niemals erreichbar sein; drum ist es gut, die monarchische Herrschaft durch eine aristokratisch-demokratische Mitregierung zu beschränken und zu ergänzen. Das Ziel der Könige liegt in dem ruhigen Glück der Untertanen. Kein Waffenlärm soll diesen Frieden stören. Der Kampf in jeder Form ist eine Roheit; selbst Glaubenskrieg und Nationalfeindschaft klingen gleich leeren Phrasen. Nur wenn die Völker brüderlich nebeneinander wohnen, ersteht der süße Traum von einer goldenen Zeit der Wissenschaft und der schönen Künste zur Wahrheit.

Und hier ist Erasmus wieder ein ganzer Mann. Er findet vom trockenen Spintisieren den Weg zur Tat. Den weiten Einfluß, den ihm die Hegemonie seines Gelehrtentums auf der ganzen Welt zuerkannte, hat er aufgeboten, um in Briefen an Leo X., Franz I. von Frankreich, Heinrich VIII. von England und an die wirksamsten Ratgeber Karls V. für die Heraufführung eines Weltfriedens zu werben.

Nirgends überrascht Erasmus mehr als in seinen politischen Aperçus, in denen die behenden Gedanken der unmündigen Zeit oft weit voranstürmen. Er spielt dann selbst mit kommunistischen Ideen. Und der in seinem „Lob der Narrheit" so harte Worte vom Weibe sprach: „das Weib bleibt töricht, ja, wird doppelt töricht, wenn es weise zu sein sich bemüht", — hat doch wieder in

seinen „Colloquien" halb scherzhaft halb im Ernst an die Probleme der Frauenbewegung gerührt.

Erasmus' Worte hatten die ganze Welt zum Auditorium. Sie fanden den allerfreudigsten Widerhall, der selbst die lauten Stimmen der Verketzerung übertönte, wenn seine göttliche Ironie mit seiner ernsten Gelehrsamkeit sich zu einem scharfen Lanzenrennen gegen Finsternis und Dummheit vereinte. Als er einmal von Italien nach England zog, entwarf er auf dem Pferderücken das „Lob der Narrheit". Die Lebendigkeit der Phantasie, die dem reizvollen Wechsel bunter Reiseeindrücke entsprang, schuf wohl den munteren Takt, in dem die Sprache des Büchleins dahinsprudelt. Es ward ein standard work; Auflage über Auflage mußte gedruckt werden; Übersetzungen verbreiteten und Kommentare begleiteten es; keins hat den großen Humanisten populärer gemacht; keins ist erasmischer.

Die Narrheit, die dem Reichtum und der Jugend entsproß, tritt in Person auf und verkündet selbst ihr Lob und ihre Macht. Sie ist die Herrscherin der Welt. Eine große Revue hält sie über ihre Jünger ab. Weit und breit finden sich die, in jeder Nation, in jedem Alter, jedem Geschlecht, jedem Gesellschaftskreis bis hinauf zum Stuhle Petri. Ihr Lob ist die Maske des Spottes. Und wie nackt entkleiden sich nun ihrer heuchlerischen Gewänder alle die menschlichen Gebrechen, Torheiten und Laster — Habsucht, Eitelkeit und Ahnenstolz; Gelehrtendünkel, philologische Kleingeisterei, Astrologie und Kabbalistik; Spielwut, Jagd- und Kampfleidenschaft; Werkheiligkeit und Wallfahrtsschwindel, Ablaßkram und Reliquienschacher! Das alles fand die Mitwelt beim Genießen ergötzlich genug, aber das Pikante des Buches lag in den bissigen, pfefferscharfen Glossen, die sich an die falschen Diener Christi hefteten. Was er hier sprach, war allen aus dem Herzen gesprochen; jeder Spott und jeder Witz, der in diesen „pestilenzialischen See" schlug und auf dieses „stinkende Kraut"

traf, schüttelte ein gellendes Beifallsgelächter wach oder kräuselte dem ängstlichen Leser wenigstens die Lippen im schadenfrohen Behagen. Die Theologen gelten als die verzogenen Lieblingskinder der Narrheit, die Päpste und die Kardinäle und die Bischöfe und alle, die um die weltlichen Freuden den Taumeltanz aufführen. Auch die Mönche, die solch hochmütiges Bettelvolk sind und doch so borniert dabei, daß sie nicht einmal die Psalmen verstehen, die sie plärren, — und am jüngsten Tage kommen sie dann und tun sich auf ihren mit Fischen gefüllten Bauch etwas zu gute und auf ihren von Fastenspeisen verdorbenen Magen und auf den Schmutz ihrer Kutten und auf die Summe ihrer Gebete und Litaneien. Und dann erst die gepriesenen Gottesgelehrten, die sich in unfruchtbare, mystische Spekulationen und in scholastischen Unsinn verlieren, die mit kniffliger Schulweisheit tüfteln, wie lange wohl Christus gebraucht, um sich im Leibe der Jungfrau zu entwickeln — und ob er nach seiner Auferstehung noch Speise und Trank zu sich genommen — und ob Gott sich in eine Frau oder in einen Kieselstein oder in einen Kürbis verwandeln könne. Die verdrehten Prediger endlich, die, wenn sie von der christlichen Liebe, vom Mysterium des Kreuzes, vom Fasten und vom Glauben sprechen sollen, ihre Einleitung beim Nilstrom, beim Drachen zu Babel, bei den zwölf Bildern des Tierkreises oder gar bei der Quadratur des Kreises beginnen lassen.

Kirchenfeindlichere Angriffe hat die Kirche, die im Judaismus, im Aberglauben und Formelkram versteinert war, nie zu erdulden gehabt, und doch hat der vorsichtige Spötter stets Wert darauf gelegt, als ein getreuer und gläubiger Sohn der rechten Kirche zu gelten. Das war er nicht. „Das Handbüchlein des christlichen Streiters" ist seine Bekenntnisschrift. Er hat sie sich als ein Buch gedacht, das zum Kampfe des Lebens rüsten soll, und man möchte ihr wohl Albrecht Dürers Stich „Ritter, Tod und Teufel" als Titelbild mitgeben. Hier ist Christus nicht ein Wort, das der

Wind verweht, sondern die Liebe, die Einfalt, die Geduld, die Reinheit — er ist alles, was er gelehrt hat; der Teufel aber ist nichts anderes als alles, was davon abzieht .... „Wo du auf Wahrheit triffst, betrachte sie als christlich!" Hier spricht nicht mehr die orthodoxe Kirche, sondern der platonisierende Theismus des Humanisten. Und wie diesem die alten Formen zu drückend waren, so erschien ihm das Luthertum nur als ein neues Joch. Und Erasmus wollte sich mit nichts beladen, was ihm die freie Beweglichkeit seiner Spekulation hemmte. Mit einem freundlichen Poetengefühl schätzte er die Mythologie des Altertums und des Christentums, aber höher als eine Volksüberlieferung bewertete er sie beide nicht.

Die Religion der Menge kann nie die seine sein; der Hain, in dem er wandelt, nimmt nur die erlauchten Geister auf. Da spielt um die sittliche Idee des Christentums der Esprit der Antike. Da lächelt die freundliche Sonne der Renaissance, die in den Göttern Griechenlands nicht mehr die feindlichen Dämonen verdammt, sondern hochherzig den Ewigkeitswert einer verdrängten Geisterwelt in das Reich des stillen Nazareners hinüberrettet. Neben den Zinnen des salomonischen Tempels wächst am dämmernden Horizont die Akropolis auf und das Kapitol. Das religiöse Sinnen der Menschheit bewegt sich immer steigend und strebend; alle Völker helfen es fördern, und nichts, was je eine Nation wahrhaft Großes ersonnen hat, kann seine Lebenskraft verlieren. So schlingt es sich wie feine Fäden der Suggestion hinüber und herüber von der Messiasethik zur Antike. Unter einer christlichen Inspiration reden dann die erleuchteten der alten Philosophen zu uns — auch sie Kinder Gottes. „Heiliger Sokrates", ruft Erasmus einmal, „ora pro nobis", und die moralischen Schriften Ciceros mochte er zuweilen mit Inbrunst küssen.

Der humanistischen Tendenz, den Ideenwert des Altertums ursächlich mit dem Geist des Christentums zu verquicken, drohte eine

Gefahr, das war der „Flugsand allegorischer Auslegung“. Auch Erasmus mußte da hineingeraten.

Eine vertiefte Erkenntnis bedeutet eine Veredelung der Sitten. Die Bibel ist die reine Quelle der Erleuchtung, und da jeder sich ihr nahen soll, tritt Erasmus mit evangelischem Freimut für die Übersetzung der Heiligen Schrift in die Volkssprachen ein.

Vor einem dumpfen Buchstabenglauben warnt er eindringlich, und er mahnt zu einer geistigen Auffassung des Textes. Die äußeren Formen des christlichen Kultus sind ihm wertlos; er sieht in ihnen nichts als Symbolik und verachtet sie, wenn sie nicht von geistigem Leben beseelt sind.

„Du betest die Gebeine des Paulus an“, sagt er, „nicht seinen Geist; du verehrst ein Stückchen seines Körpers, das du hinter Glas sehen kannst, und bewunderst nicht seinen ganzen Geist, der aus seinen Schriften hervorleuchtet. Du verehrst das Bild Christi, das aus Stein oder Holz gefertigt ist oder gemalt ist; aber es würde frommer sein, wenn du das Bild seines Geistes ehrtest, wie es in den Evangelien enthalten ist So schön, wie es hier dir entgegenblickt, kann es kein Apelles malen.“

Erasmus' überaus feinsinnige Auffassung geht in der Lehre von der Dreieinigkeit, von der Taufe, vom Abendmahl, von der Erbsünde und von den Höllenstrafen weit über die Toleranz der zeitgenössischen Aufklärung hinweg. Seine Theologie ist die Ethik eines unbeschwerten und subtilen Verstandes, und sein Gottesbegriff, jeder dogmatischen Figuration entrückt, ist nur mit den feinen Fühlern des Geistes zu erfassen.

Der Philosoph stand auf den Gipfeln, wo einsam die Großen stehen. Da fühlte er nichts von dem Instinkt der Leute im Tal, die ohne den starken Halt einer vornehmen Geistesbildung blieben und mit allen Sinnen nach einer greifbaren Heilsgewißheit verlangten. Die Volksseele schrie nach einem Luther. Erasmus hatte schon zehn Jahre, bevor Luther seine Thesen an die Wittenberger

Schloßkirche heftete, mit siegreichem Spott und gründlicher Logik das Phantom des Klerikalismus zerschlagen, und doch ist von keiner seiner klugen Dissertationen eine so blitzschnell erlösende Wirkung ausgegangen wie von der einfachen, augenfälligen Tat des Augustinermönches.

Erasmus verblieb ein Humanist, auch als bereits in Deutschland der Humanismus von der Reformation überholt war. Sie verschlang nun alle anderen Interessen. Von einer freien geistigen Gemeinschaft aller Christen ohne zwingende Glaubensnorm hatte er geträumt, und nun zagte er, daß der gepriesene Unabhängigkeitssinn der Evangelischen zu einer neuen Partei erstarrte, die ihr Prinzipienprogramm mit Unduldsamkeit verfocht. Es gibt nichts Ungerechteres, als die Bedeutung des Erasmus einseitig und engherzig vom protestantischen Standpunkt aus zu ermessen und ihn als einen charakterlosen Streiter Christi zu bezeichnen, der mit Wehr und Waffen gegen den pfäffischen Erbfeind auszog und dann in schwächlicher Menschenfurcht seine Schar verriet. Er blieb seiner humanistischen Idee treu, die er gelegentlich so ausdrückt: „Die Quintessenz unserer Religion ist Friede und Einmütigkeit; diese können nicht Bestand haben, wenn wir nicht so wenig wie möglich dogmatisch feststellen und in vielen Dingen jeden für sich urteilen lassen." Diese Freiheit des Denkens hat er ebensowenig verleugnet, wie seine Friedensliebe und die Scheu vor Tumult und jedem gewaltsamen Drang, der ihm über alles verhaßt war. „Da hast du nun deines Geistes Frucht", schrieb er an Luther, als der Kriegslärm der Bauern in seine Nähe kam.

Mit dem überängstlichen Zittern einer nervösen Einbildungskraft bebte er vor der reformatorischen Leidenschaft und ihren lauten Landsknechtsschritten zurück; aber er rief doch seinen Mahnruf auch in das andere Lager hinüber und warnte die katholischen Heißsporne vor dem écrasez l'infâme. „Trenne die Person von der Sache", so beschwor er einst Hochstraten in der Reuchlinschen

Fehde, „der Mensch kann irren, dann ist sein Irrtum zu verdammen, aber seine Ehre ist zu bewahren, und sein wissenschaftliches Streben ist zu loben.“

Und nach dem Wormser Edikt schrieb er: „Luthers Gegner lärmen und jubeln über ihren Triumph und schlagen mit doppelter Kraft auf ihn los, wie einst die Griechen auf den toten Hektor; doch andererseits hat das Schauspiel des neuen Evangeliums, das unter dem Beifall der erstaunten Welt begann, dann aber von Akt zu Akt schlimmer wurde, mit einer tumultuarischen und unsinnigen Entwicklung geendet .... Hier sehe ich Bullen, Edikte, Drohungen und dort Streitschriften voller Zügellosigkeit und voll revolutionären Geistes.“ Und dann meint er an einer anderen Stelle: „Die Gönner der evangelischen Partei mögen ihre Sache einfach und klug beweisen, keinen geheimen Verschwörungen sich hingeben und keine Schmachbücher ausgehen lassen gegen Papst und Fürsten, denn durch solche Dinge verschaffen sie den Angegriffenen Lob und bereiten denen, die sie verteidigen wollen, Schaden. Daher sollen die Gelehrten, deren Wissen durch solch lautes Poltern geschädigt wird, miteinander zusammenkommen, um den Zwiespalt der Welt zu beenden; sie mögen das, was ihnen zum Heil der Christenheit und zum Ruhme Christi gut scheint, in vertraulichen Briefen an Kaiser und Papst dartun, redlich und offen wie vor Gott.“

Die gleich ihm den Frieden über alles ersehnten, sahen in Erasmus den berufenen Vermittler. Und wie er einst mit dem Einsetzen seiner ganzen Autorität am Weltfrieden gearbeitet hatte, schrieb er nun dem Papste Leo X., dann Hadrian VI. und auch Clemens VII. und suchte sie von der Notwendigkeit, den Evangelischen Zugeständnisse zu machen, zu überzeugen. Auch an die Weisheit und Geschicklichkeit des Kardinals Campeggi hat er appelliert, und einem Wunsche Melanchthons folgend, rief er auf dem Augsburger Reichstage des Kaisers gütige Vermittlung an.

Das laute Kampfgeschrei übertönte die Stimme des Mahners. Der zog sich verstimmt zurück; er ahnte den versöhnungslosen Krieg und sah voraus, wie im unerbittlichen Hader die Völker um der Religion willen einander zerfleischten.

Wer „ein Mann für sich“ bleiben will und abseits vom gellenden Parteigeist seine stille Bahn sucht, gegen den flutet die Verketzerung von beiden Seiten heran. Die Vorwürfe der Katholiken, er habe den Lutheranern das Rüstzeug geschmiedet, ließen ihn kalt; aber die Auseinandersetzung mit den Evangelischen brachte ihm böse Stunden. Der wilde Hutten, der nichts von Melanchthons versöhnlicher Gelassenheit besaß, begann mit seiner „Herausforderung“ die Fehde, die der Angegriffene in einer unbegreiflich maßlosen Erbitterung aufnahm und mit größerer Gereiztheit als Überlegenheit ausfocht. Als dann auch zwischen Luther und ihm — zwischen Ajas und Odysseus, wie Zwingli einmal sagt — die Lanzen im Streitschriftenkampfe flogen, fand er die Mäßigung der klaren Weisheit wieder. Zwei Welten schieden sich jetzt voneinander, zwischen denen in Ewigkeit keine Brücke des Friedens ist; drüben die eine mit ihrer pessimistischen Theorie von der Unfreiheit des Willens und der Gewalt der Erbsünde, hüben die andere mit der optimistischen Auffassung der Humanisten von der freien Selbstbestimmung der Menschen und dem Prinzip des Guten, das in ihrer Seele waltet.

In den Briefen der Dunkelmänner wird Erasmus homo pro se, „ein Mann für sich“, genannt. Es liegt etwas Stolzes in solcher Einsamkeit und zugleich etwas Wehmütiges. Wer noch hoffen kann, ist auch einsam nicht alleine; aber beklagenswert ist, wer seine Träume und Wünsche in die blaue Ferne schickt und ihnen nachblickt und sieht, wie der Geier der groben Wirklichkeit sie unbarmherzig zerreißt. Erasmus fühlte, wie der Geist der Renaissance erblaßte und der große Pan zum zweiten Male starb.

Pico della Mirandola, der mit den zärtlichsten Gedanken an die alten Olympier sein Leben durchschwärmt hatte, ließ sich in der Dominikanerkutte bestatten. Auch Erasmus sehnte sich, als es Abend um ihn ward, in den friedsamen Winkel des Klosterlebens zurück, dem er einst in jungen Jahren entflogen war. Aber dies Sehnen blieb ungestillt. Doch als er 1536 starb, standen die treuen Baseler Freunde an seinem Lager, und über seiner Asche in der Kathedrale hängt noch heute das Epitaph, daß ihm der liebenswürdige Amerbach gestiftet.

Den letzten Willen des Humanisten diktierte die Humanität. Er wandte sein Vermögen keiner kirchlichen Stiftung zu, aber er bedachte die Dürftigen und Kranken, die jungen Mädchen, die des Heiratsgutes entbehrten, und die armen talentvollen Bürgersöhne, die sich den Studien widmen wollten.

Mit Erasmus von Rotterdam wurde der Gelehrtenstand geboren, der in dem Kulturbild der nächsten Jahrhunderte seine dauernde Geltung gewann. Es sind jene stillen Denker, die, den schwächlichen Körper in den langfaltigen schwarzen Talar gehüllt, im Kämmerlein unter dem Staube ehrwürdiger Pergamente sitzen und sinnen, während draußen auf der Straße das Leben vorüberbraust und der Erdkreis aus den Fugen geht. Ihr Wissen — so raunt man in dem Volke — fliegt durch alle Räume. Auch das Faustische heftet sich ihnen leicht an, das seinen Pakt mit der Hölle macht, um zu neuen Gründen der Erkenntnis zu dringen. Und doch war Erasmus ein anderer. Er konnte des Mystischen ganz und gar entbehren. In der Klarheit seines Denkens lag seine Befriedigung. Auch seine Weltabgeschiedenheit ist nur scheinbar. Gewiß, er stieg nicht gern auf die Gasse herunter, und das Leben kam auch nicht oft zu ihm herauf; aber er hat von seinem Schreibstuhl aus die ganze Welt übersehen.

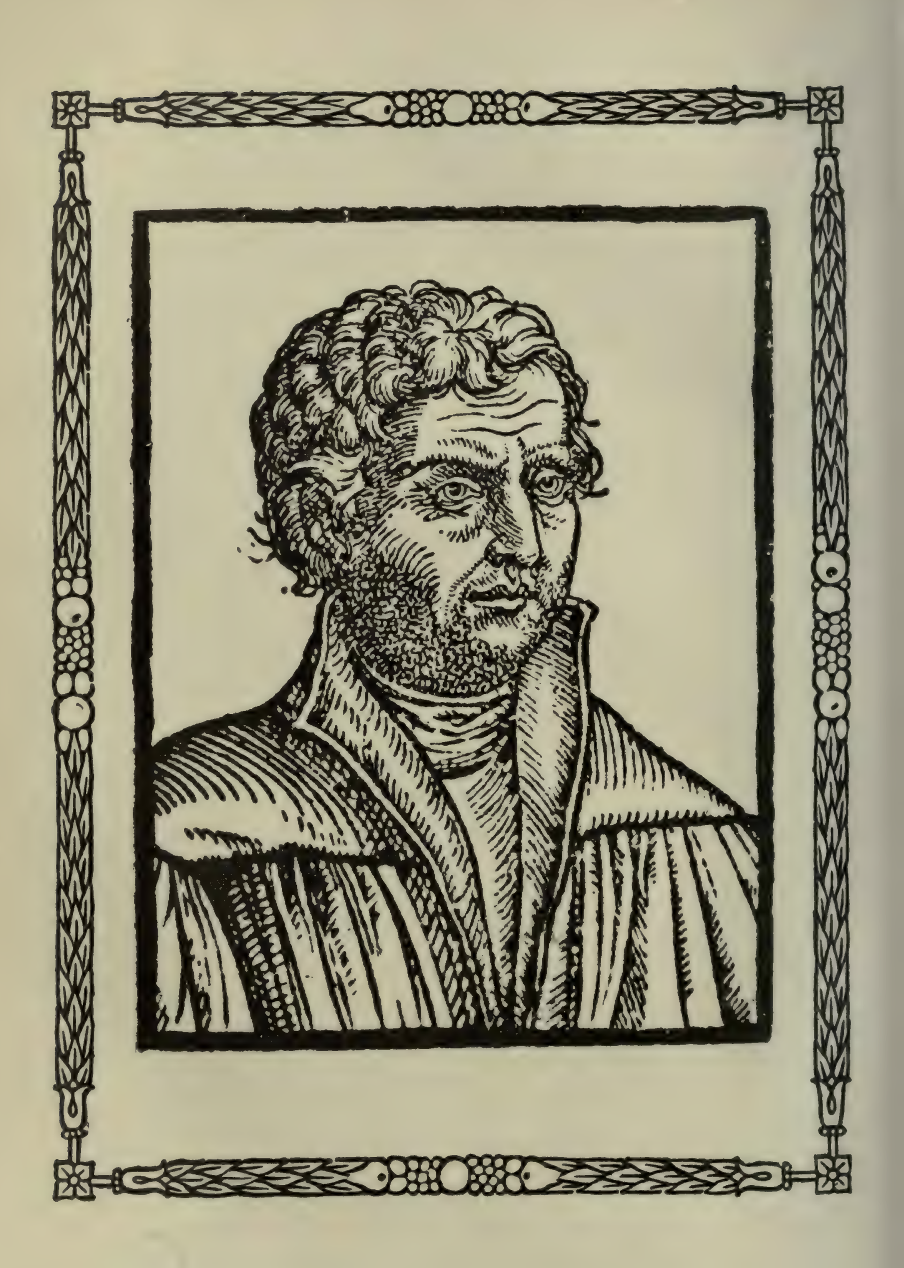
Über seine schöne Wissenschaft hat er nichts auf Erden geliebt; doch es war nicht das Wissen, das den Verstand vom Herzen

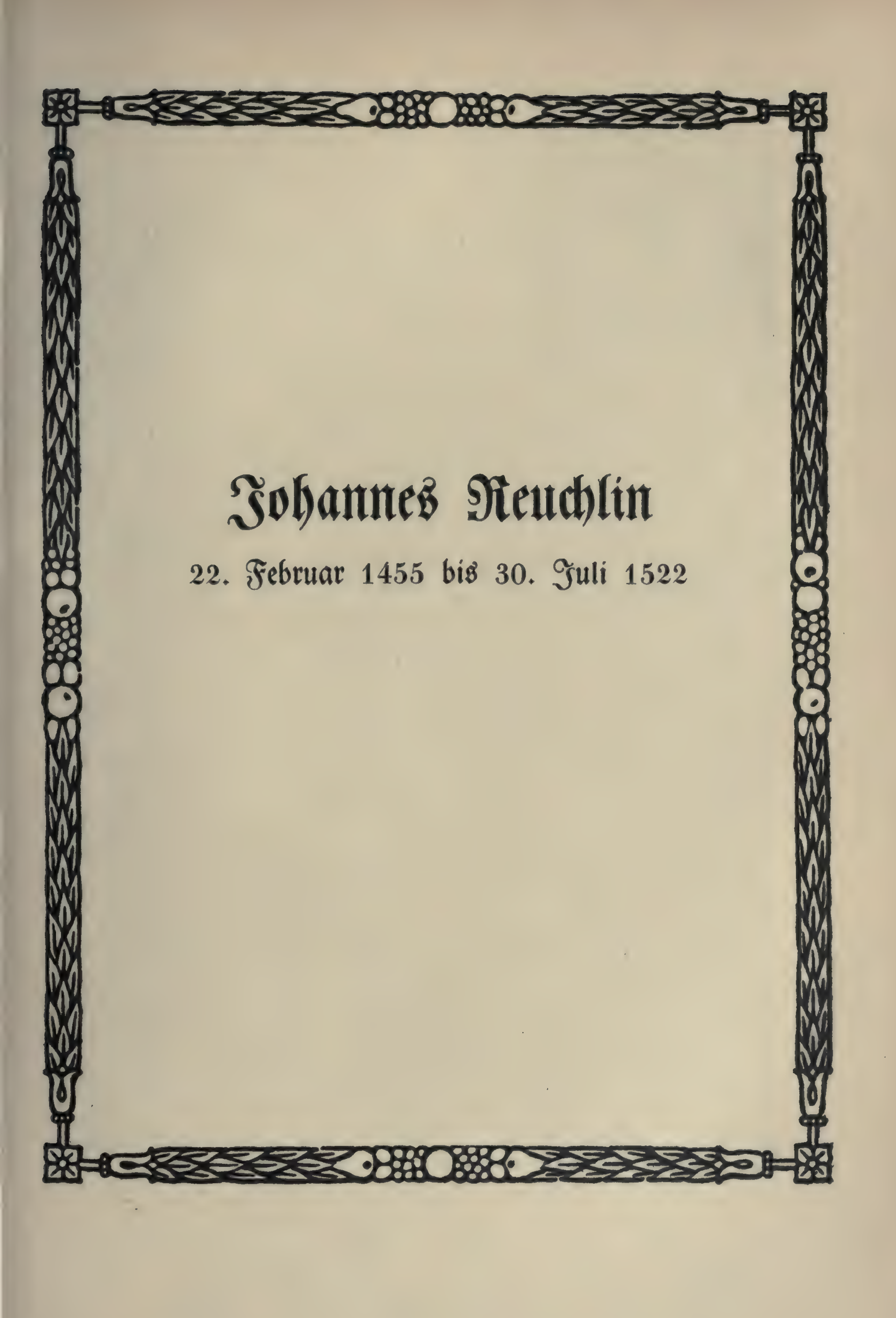
trennt und den Gelehrten zu einem Abstraktum macht — sondern eine lebendige, frohsinnige Weltweisheit.

Er lebte in einer Krisis der Weltgeschichte. Da ist er mit Bravour eingesprungen in den Streit der Meinungen, hat im schweren Harnisch des Geistes gefochten und mit dem leichten Dolch des Spottes. Seine Losung war Freiheit und Friede. In der goldenen Welt, die seine Augen sahen, wohnte die Gewissensfreiheit, von allen Menschenrechten das jüngste und schönste, und es einten sich hier voll brüderlicher Herzensgüte die Christen eines innerlichen Christentums im heiteren Genuß des unanfechtbaren Kulturbesitzes aller Zeiten und aller Nationen.

Erasmus' flinker Geist eilte in seinen Kombinationen seiner Zeit um zwei Jahrhunderte voraus; er erscheint größer in dem, was er wollte, als in dem, was er erreichte.







Johannes Reuchlin

22. Februar 1455 bis 30. Juli 1522



in Wiesengrund, sommergrün, voll bunter Blumen; ein Bächlein rauscht, und Engel schweben darüber hin .... Jetzt kommt ein Mann gegangen; er schreitet auf die Brücke zu. Ein freundlicher Genius ist sein Begleiter, aber ein Schwarm schwarzer Vögel umkreist sein Haupt mit feindseligem Geschrei. Da wendet er sich gegen sie und schlägt das Kreuz, und sie entflattern. Nun sieht er drüben eine ehrwürdige Gestalt; es ist der heilige Hieronymus. Der kommt ihm mit brüderlichem Gruße entgegen und reicht ihm ein weißes, glänzendes Gewand, das ganz mit Zungen in dreierlei Farben geziert ist. Und dann steigt eine Feuersäule hernieder und hebt die beiden Seligen innig verschlungen zum Himmel auf, während jubilierende Engelscharen die Luft erfüllen.

Diese zarte Vision, so anmutig wie eine feinlinige, körperlose Zeichnung Botticellis, hat Erasmus' Feder niedergeschrieben; es ist die Apotheose Reuchlins. Die dreierlei Zungen des weißen Kleides bedeuten die drei alten Sprachen, in denen der Gelehrte ebenso wie der heilige Hieronymus ein Meister war — trium linguarum peritus.

Reuchlin war die größte philologische Berühmtheit Deutschlands, der erste diesseits der Alpen, der den Schlüssel hatte, um den reichen Geistesbesitz dreier gestorbenen Kulturvölker sich zu erschließen. Welche zauberischen Machtmittel ihm das gab!

Man wußte, daß drüben in Italien eine neue Welt entdeckt war, ein Land, von irdischem Sonnenschein erwärmt, ein Paradies, um das heimliche Lockungen und Versuchungen flüsterten, obgleich vor seiner Schwelle die Kirche mit dem Schwerte des Erzengels Michael stand. Gefilde der Dämonen, sinnenfreudiger Götter und Göttinnen, deren weiße, schwellende Glieder man in stiller Nachtzeit beim Mondenscheine geheimnisvoll aus der schwarzen

Erde grub. Die Künstler ließen kosend ihre Hand darüber gleiten und maßen staunend die Harmonie der Formen mit dem Zirkel. Die Offenbarung einer hohen Schönheit war es, — und sie hatte einst doch gelebt, diese Schönheit, war leibhaftig, blühend und atmend über diese Welt gegangen. Im Jahre 1485 fanden römische Arbeiter, die nach Marmor gruben, an der Via Appia einen antiken steinernen Sarg. Darin lag, allen Wirkungen des Todes entrückt, ein junges Mädchen, auf dessen weichen, edlen Zügen noch der rosige Hauch des Lebens bebte. Ein reizendes Menschenkind aus den weit entlegenen Tagen der glanzvollen Vergangenheit. „Sie war", schrieb ein Zeitgenosse, „schön, wie man es nicht sagen noch schreiben kann, und wenn man es sagte und schriebe, so würden es die, die sie nicht sahen, doch nicht glauben." Und von allen Seiten lief die Menge zusammen, von dem greifbaren Unbegreiflichen durchschauert, als man den Leichnam im feierlichen Zuge nach dem Kapitol trug.

Das Schattenreich gab alle Toten wieder. Die träumerische Weisheit, die unter den Säulen Athens gewandelt, erwachte verjüngt in dem Geiste der platonischen Akademie der Mediceer; vor Platons Büste hatte Marsilio Ficino eine ewige Lampe angezündet wie vor einem Heiligenbilde; gleich einem christlichen Hymnus klang das Lob der alten Götter, und aus dem dunklen Lorbeergebüsch jauchzte von neuem das Lied der heiteren Muse.

Bürger zweier Welten wollten die feinen Geister sein.

Aber in die eine, die schönere mit ihren Hesperidengärten, führte nur das Zauberwort der alten Sprachen.

Scheue Klosterbrüder oder Rabulisten waren die Lateiner des Mittelalters; die jetzt im klassischen Idiom parlieren, sind Männer von Welt, Genußmenschen, Lebenskünstler, schwärmend in jünglingshafter Begeisterung. Totes Wissen ist zum Leben erstanden.

Während in Italien sich ein energischer Wirklichkeitssinn mit Blut und Nerven dem Kulturgeiste der Alten assimiliert, sich am

ästhetischen Gewinn der Poesie und der bildenden Künste bereichert und an der farbigen Lebensphilosophie des Heidentums hängt, ist der Deutsche, wenn ihn die Luft der Antike berauscht, zunächst Gelehrter oder, wenn es hoch kommt, phantastischer Poet, romantischer Träumer. Ihm erschließt sich die Lust am Philologischen. Die geistigen Mittel zur Erkenntnis erringt er mit zähem Fleiß, aber die Sinne, um zu genießen, vermag er sich nicht zu schaffen; er kann nicht aus seiner Haut fahren.

Die Wissenschaft nennt er seine schöne Göttin. Nur durch kleine Fensterscheiben blinzelt die Welt in die heimliche Dämmerung der deutschen Studierstube hinein. Aber keimen und treiben kann es auch hier, und der Geist, der hinter verstaubten Büchern seine Freude sucht, geht bald werbend über das weite Land, und ganz im Stillen wächst und wächst ein Freistaat der Gelehrsamkeit. Da fällt der Barbarismus des Mittelalters ab. Die deutschen Humanisten schreiben einander die weisheitsschwersten Episteln, die bisweilen sogar einer leichten Grazie nicht ermangeln und im flotten Schritt sich über das Engherzige des Lebens erheben. „O könnte ich das himmelerstrahlende Feuer schauen", ruft der weltlichste unter ihnen, Konrad Celtis, „könnte ich den Ursprung des Meeres und der Erde erkennen, des Winters, des Nebels, der schneeigen Wolken. O könnte ich dich finden, du Vater des Alls; allgegenwärtig, allbeseelend durchwaltet dein Geist den Weltenraum!"

Schon hörte man, daß eine Frau ciceronianisch schrieb und statt der Wolle das Buch, statt der Spindel die Feder und statt der Nadel den Griffel begehrte. Und in Boppard am Rhein saß im Zollhaus ein Mann, der hatte seinen Namen Eschenfelder in Cinicampianus verwandelt, stöberte am liebsten in alten Büchern und Handschriften, die er voll Eifers für seine Studien gesammelt, und war selig wie ein Kind, wenn das Schicksal einmal einen der berühmten Gelehrten, die er alle verehrte, zu ihm führte.

In dieser großen, stillen Gemeinde hatte Reuchlin den Primat.

Reuchlin war Jurist, legum doctor; er lebte zu Tübingen, Heidelberg, Stuttgart und Ingolstadt in Amt und Ehren. Friedrich III. ernannte ihn zum kaiserlichen Pfalzgrafen, erhob ihn 1492 in den erblichen Adelsstand und verlieh ihm einen Wappenschild. Er war ein geschätzter, gewandter Rat im Dienste Eberhards von Württemberg und später des Herzogs von Bayern, wurde zu einem der drei Oberrichter des schwäbischen Bundes erwählt und hatte eine große Anwaltspraxis. Aber er ging in seinem Berufe nicht auf, sah in ihm nur ein Mittel, das ihm Brot und Haus und Hof und ein Landgut dazu erwarb. Er gab sich bisweilen als Historiker. Aber was wir Historisches von ihm besitzen, wie der Versuch, die Sachsen, Thüringer und Meißner mit den Axenern, Tyrigeten und Mysern zu identifizieren, weist auf einen offenbaren Mangel an kritischem Sinn hin, der ihn zum Geschichtsschreiber untauglich machte.

Er versuchte sich auch in der Poeterei, dichtete der Mode gemäß lateinische Verse und verfaßte auch zwei lateinische Komödien, die ohne große Originalität sind, doch immerhin witzig und mit modernem Freigeist manches soziale Gebrechen der Zeit geißeln. Besonders sein „Henno“ steht über den Lustspielversuchen seiner Genossen, und noch Gottsched sah darin ein Musterstück. Aber ob ihn gleich die überschwenglichen Zungen seiner Jünger gedankenlos mit Homer und Ennius verglichen und als Schöpfer der Komödie feierten, — er war kein Dichter; ihm fehlte der Sinn für das Schöne und Künstlerische.

Sein Latein ist nicht elegant, nicht einmal ciceronianisch; er zeigt in seinen Briefen weder die Zierlichkeit des Erasmus noch den Esprit Mutians, — aber sein Stil ist korrekt und durchsichtig.

Sein Denken stürmt nicht himmelan; aus seiner Weisheit bricht kein geniales Blitzgefunkel; sein Geist hat kein ragendes

Monument von Ewigkeitsdauer gebaut, — und doch lebt sein Name und wird leben.

Reuchlin ist Philologe, doch auf philologischem Gebiete kein behaglicher Zinsensammler, sondern ein rastloser Pfadfinder. Und was ihm seinen eigenen Wert verleiht: er weiß, daß es in der Wissenschaft eine Wahrheit der Überzeugung gibt und daß, wem es heiliger Ernst ist um die Wissenschaft, diese Wahrheit suchen und schützen muß wie sein unantastbares Kleinod, ehrlich und ohne Menschenfurcht. „Ich liebe den heiligen Hieronymus", bekannte er, „und ich neige mich in Ehrfurcht vor Nicolaus de Lyra, aber eins bete ich an wie meinen Gott: die Wahrheit." Dieser Lebensnerv hielt ihn auch jung und arbeitsfrisch und lernlustig bis in sein Greisenalter und tröstete ihn, als die Widersacher wie hungrige Wölfe hinter seiner Ehre herjagten. Gerade das Charaktervolle seiner Gelehrtenarbeit war es, das den Zeitgenossen so verehrungswürdig erschien; das warb ihm begeisterte Anhänger in der ganzen humanistischen Welt, die sich mit schwärmerischer Huldigung in Poesie und Prosa überboten. Das Herz macht allemal den Menschen, auch beim Gelehrten.

In einer Zeit, da es in den Gelehrtenstuben zum guten Ton gehörte, den ehrlichen Vatersnamen lateinisch oder griechisch aufzuputzen, fällt es auf, daß Reuchlin allein auf solche Wertmarke der Eitelkeit verzichten zu können glaubte; er unterzeichnet sich bisweilen mit der griechischen Form Kapnion, aber zumeist gibt er sich doch recht und schlecht deutsch.

Reuchlin ist einer der ersten Gräzisten. Es liest sich gut, wie er auf seiner italienischen Reise im Jahre 1482 sich einen Preis holte, der ein nationaler Triumph war. Damals lehrte in Rom ein Grieche, Johannes Argyropulos, der vor den Türken aus seiner Heimat geflüchtet war, die Sprache seiner Väter. In sein Auditorium trat Reuchlin mit der Bitte, von der Gelehrsamkeit des Meisters profitieren zu dürfen. Man reichte ihm, um seine

Kenntnisse zu prüfen und seine Unwissenheit zu beschämen, den Thukydides. Er las die Stelle und übersetzte sie so leicht und einwandsfrei, daß dem erstaunten Griechen die komische Klage entfuhr: „O weh! Nun ist durch unsere Verbannung Griechenland über die Alpen geflogen!" Man glaubt noch den Restbestand der klassischen Selbstgerechtigkeit und des antiken Rassenhochmuts in dem Widerwillen zu spüren, mit dem das Lob des Barbaren von den griechischen Lippen fließt. Als einst in Pisa der italienische Poet Zanobia da Strada aus der Hand des deutschen Kaisers Karl IV. den Dichterkranz empfangen hatte, hieß es: „Ein barbarischer Lorbeer hat den Zögling der ausonischen Musen geschmückt, ein deutscher Richter hat sich erkühnt, über unsere Geister ein Urteil zu fällen!" Und der so anmaßend damals sprach, war der Vater des italienischen Humanismus, Petrarca, der kein Griechisch verstand. Seitdem waren über hundert Jahre vergangen, und die Wissenschaft war kein römisches Reservatrecht mehr.

Es ist das Eigentümliche des Humanismus, daß er die nationale Eigenart und Ehre der Völker schärfer zur Empfindung brachte und doch zugleich eine völkerverbindende und weltumfassende Kraft bewährte. Auf allen Pfaden war er über die Alpen gezogen, Geistliche und Laien, Legaten und Diplomaten, Studenten und Dozenten, Pilger und Kaufleute, Buchdrucker und Buchhändler hatten Brennholz und Flammen, Stoff und Geist der neuen Kultur getragen. In Reuchlin ist der deutsche Humanismus selbständig geworden. Er kann sich noch aus dem alten Römerlande Anregung holen und mit dem Feuersaft der Begeisterung sein Blut durchsetzen, aber er bedarf nicht mehr der italienischen Gelehrsamkeit. Die Glut ist auch in Germanien zu einer Flamme geworden, die nicht mehr erlischt, die anderen abgeben kann von ihrer Wärme. Reuchlin ist der erste deutsche Gelehrte von Weltruf.

Seine philologische Erstlingsarbeit, ein lateinisches Wörterbuch, schrieb er mit zwanzig Jahren, und das Buch hat noch mehr vom toten Buchstabensinn der scholastischen Klosterweisheit als von dem neuen Odem der Altertumswissenschaft an sich. Aber seine zahlreichen lateinischen Übersetzungen griechischer Klassiker waren wegen ihrer Zuverlässigkeit und Verständlichkeit der Lernbegier seiner Zeit willkommen, und seine griechischen Editionen, besonders der Reden des Demosthenes und Äschines, haben dem Studium des Griechischen wertvolle Hilfe geleistet.

Unter den deutschen Gräzisten steht Reuchlin im ersten Gliede, unter den Orientalisten springt er vor die Front.

Eine spätere Generation, die ohne Schweiß sich der reifen Früchte erfreuen konnte, übersah bald, welche Summe von Arbeitskraft und Intelligenz vor ihr mit einem störrischen Boden hatte ringen müssen, wie der Schmied, wenn er so leichthin das Eisen in Formen fügt, des Bergmanns vergißt, der ihm das Erz in verborgenen Adern mühsam aufspürte und förderte. Wieland denkt, als er einmal von Reuchlins Eifer um die Wiederbelebung des Hebräischen spricht, an die Auferweckung des Lazarus von Bethania. Gleichwie der Herr zum Toten, so sprach Reuchlin zur hebräischen Sprache: „Stehe auf, komm herauf, Toter!“ Da kam der Tote, mit rabbinistischen Grabtüchern umwunden und sein Haupt mit dem Schweißtuche der Kabbala verhüllt. Das zweite Wort war leichter zu sprechen: „Löset ihn auf und lasset ihn gehen!“

In Italien hatte Reuchlin seinen Helden, für den er schwärmte, den Giovanni Pico della Mirandola, jenen jungen, liebenswürdigen Humanisten, den die Zeitgenossen als ein Wunder der Gelehrsamkeit bestaunten. Von jüdischen Lehrern hatte dieser die hebräische Sprache erlernt; aber er hatte sich auch die hebräische Literatur erschlossen, hatte sich in die Geheimlehre der Kabbala vertieft und dann mit seiner offenherzigen Hingebung an das Edle und Schöne

in der Welt und mit seinem großen, aber unkritischen Wissen ganz die Seele von dem traumhaften Gedanken umspinnen lassen, die Philosophie des Judentums mit der hellenischen Weisheit und beide mit der Wahrheit der christlichen Kirche zu versöhnen. Reuchlin hatte auf seinen mannigfachen Reisen und Gesandtschaften persönliche Fühlung mit den italienischen Humanisten gefunden, und auf seiner zweiten Römerfahrt im Jahre 1490 lernte er Pico selbst kennen. Der gewann ihn wohl für die hebräischen Studien und zog ihn in seine stillen Ideenkreise. Später gingen dann Gruß und gelehrte Aussprache zwischen beiden hin und her.

Das Sprachliche hatte für den Philologen zunächst Lockendes genug. Daß er hier eindrang durch eine Mauer von Vorurteilen hindurch, die den Umgang mit jüdischen Lehrern als unchristlichen Frevel verdammten, daß er mit dem penibelsten Fleiß alle linguistischen Hemmnisse niederwarf und den ungefügen Stoff endlich meisterte, — das war ein Gigantenwerk. Wie die fanatische Bravour eines frommen Kriegers klingt es aus seinen Worten: „Denn soll ich leben, so muß die hebräische Sprache herfür mit Gottes Hilfe; sterbe ich dann, so habe ich doch einen Anfang gemacht, der nicht leichtlich wird zergehen.“ Seine Bücher, die sich mit den Elementen der Sprache beschäftigen, waren trotz ihrer Abhängigkeit von der jüdischen Gelehrsamkeit etwas ganz Neues, und man begreift, wie den Bescheidenen doch ein stolzes Selbstgefühl umfing, als er an den Schluß des dritten Buches seiner Rudimenta das Exegi monumentum aere perennius schrieb. Ein Arsenal hatte er bereitet, aus dem die Theologie sich Waffen holen konnte, als der Kampf des lebendigen Geistes anhob gegen die starre Tradition der Scholastik.

Mehr, viel mehr noch als das rein philologische Interesse am Hebräischen zog dann der Reiz der jüdischen Geheimlehre ihn an, in die seine Sprachkenntnisse ihn führten. Eine mystische Religionsphilosophie, die sich um die Entstehung der Welt und um das

Wesen des Weltschöpfers bewegt. Und gerade wie sein italienischer Freund findet er in ihrem tiefen Sinn verborgene messianische Weissagungen. Und er sucht dann weiter nach dem Erlösungs-ahnen, das überall im Menschenherzen schlummert und von Zeit zu Zeit ins Bewußtsein heraufsteigt. In der Lehre der Neu-pythagoräer sieht er abermals diese verstreuten Inspirationen.

Die Wissenschaft Reuchlins wird hier zu einem Spintisieren, wie es ganz dem unkritischen Charakter seiner Epoche entspricht, deren Forschung sich noch abseits von den Bahnen der historischen Methode verlor. Es war die Zeit, die den Faust ersann. Vielleicht hat die Mitwelt auch in Reuchlins kabbalistischen Studien oft etwas Dämonisches geahnt und seinen Namen mit ehrfürchtigem Grauen ausgesprochen. Die Nachwelt ließ sich jedenfalls den mystischen Zug in seiner Persönlichkeit nicht ent-gehen. Man hat kein Porträt von ihm, aber wie man sich einen Ersatz dafür schuf, ist bezeichnend. Es findet sich ein kleiner Kupferstich Rembrandts, eine Frau darstellend, die über ihren Büchern eingeschlummert ist. Nun hat ein fremder Maler später auf einem Ölgemälde diesen Kopf weiter ausgeführt, aber an die Stelle des starken Schattens der Unterlippe ein Bärtchen gesetzt und so aus einem weiblichen Gesicht ein männliches gemacht. Das merkwürdige Bild fand sich zufällig im Besitze eines Reuchlin-biographen und galt nun, obwohl der auffällige Kinnbart zweifel-los ein schlimmes anachronistisches Mißgeschick sein mußte und auch die malerische Behandlung der Gewandfaltung gar nicht in der künstlerischen Stilistik des sechzehnten Jahrhunderts liegt, doch als eine authentische Darstellung des großen Humanisten. Es ging als Holzschnittillustration in die moderne Literatur über, und als Thorwaldsen eine Büste des Gelehrten für die Regens-burger Walhalla meißelte, nahm er es als willkommene Unter-lage. Und zu diesem argen Irrtum, der einer humoristischen Seite nicht entbehrt, konnten doch nur einige Nebensächlichkeiten ver-

leiten, die dem Bilde einen geheimnisvollen Schein geben: die hebräischen Lettern des aufgeschlagenen Buches und das eigenartige weiche, bunte Tuch, das nach orientalischer Sitte die Schultern, den Hals und die Wangen umhüllt und sich hoch über den Kopf wie ein Turban legt.

Die griechische Weisheit soll mit der hebräischen und mit der christlichen einig sein, — aber Reuchlin denkt dabei nicht an eine stufenweis aufschreitende menschliche Erkenntnis, sondern an eine tatsächliche Kongruenz nebeneinander stehender, gesonderter Geisteswelten. Seine Beweise schöpft er aus einem allegorischen Deuteln und einem Spüren nach geheimnisvollem Sinn und verschlungener Beziehung, die in Worten und Wörtern schläft. Da wird sein Forschen zu einer kabbalistischen Alchimie. In recessu divinius aliquid, — in einer scheinbar zufälligen Wendung Homers oder Platons oder Mosis wurzelt eine zurückgehaltene Zweideutigkeit, die der Leser nicht ahnt. Denn Gottes Geist, der im Menschengeist wirkt und schafft, liebt verborgene Pfade, hüllt sich in Nebelkappen und schließt sich hinter geheimnisvollen Türen ab, die nur der Grübler öffnet. Im Buchstaben sogar wohnt ein deutungsvoller Sinn, der auf überirdischen Zusammenhang hinweist, und im Namen, im Wort schwingt unter dem gewöhnlichen Klang noch ein geisterhafter ganz leise mit.

Eine an schärfere Verstandeswaffen gewöhnte Zeit lächelt über eine verirrte Spitzfindigkeit, die doch Gelehrsamkeit sein will, wie sie sich so typisch klar in Reuchlins Schriften De verbo mirifico (Jhvh) und De arte cabbalistica niederschlägt. Allein wer lächelt, soll doch die Humanität achten, die aus dem inbrünstigen Verlangen spricht, die Religionen dreier Welten zu einer freundlichen Harmonie zu fügen. Und ging nicht auch die Kunst der Renaissance ähnliche Wege, wenn sie die schönen Glieder und die warmblütige Sinnenlust der Heidengötter in den christlichen Olymp hinübertrug!

Was Reuchlin so gewaltsam zu den gelehrten Studien zog, war sein dürstender Geist, aber daneben auch jene Frömmigkeit, die nach den Gründen religiöser Erkenntnis spürt. Er spricht sich über diese beiden Kräfte, die sein Leben trieben, sehr schön in dem Vorwort seines Werkes über die griechischen Akzente dem Kardinal Adrian Chrysogenes gegenüber aus.

Auch einen lehrhaften Trieb hatte er in sich. Wir lesen noch die Urkunde, in der ihn Pfalzgraf Philipp 1497 zum Rat und obersten Zuchtmeister der Prinzen mit hundert Gulden Gehalt, zwei Pferden und einem Hofkleid anstellte. Er hat dann in seinem Alter zeitweise in Ingolstadt und Tübingen an der Universität Griechisch und Hebräisch vor vierhundert Scholaren doziert. Seine Belesenheit und seine Kenntnisse erschienen den Zeitgenossen lückenlos. Heinrich Bebel begrüßte ihn als den gelehrtesten Mann Deutschlands, ja der ganzen Erde, und in seiner umfangreichen Korrespondenz ist, wenn nicht sein Streithandel mit den Kölnern das Thema gibt, immer nur von Büchern und von griechischer und hebräischer Philologie die Rede.

Über seiner Wissenschaft entschwand ihm der Sinn für die herzliche Seite des Lebens. Er war zweimal verheiratet. Die Freunde, die ihm schreiben, bestellen zuweilen einen Gruß an die Hausfrau, aber in seinen eigenen Briefen fällt kein Blick auf sie. Nur vor dem behaglichen Pirckheimer findet er einen leichteren Ton, und da hören wir gelegentlich, wie seine geliebte Zither ihm die Freundin einsamer Stunden ist und eine Trösterin, wenn Kummer und Zorn um das Leid des Vaterlandes ihn umschatten.

Und doch stand dieser Mann bei aller seiner beschäftigten Gelehrsamkeit auf zwei breiten, sicheren Füßen, ein Kind des Lichts nicht nur, auch ein Kind der Welt. Wie man mit mannigfachen Staatsgeschäften vielseitige wissenschaftliche Studien vereinigen kann, — das Geheimnis hat er gefunden, und mancher Zeitgenosse hat ihn gerade darob bewundern müssen. Er hat wohl mitunter

über die Bürde seiner Ämter geklagt, aber er schätzte doch ihre Einträglichkeit und ward ganz gern in ihnen grau.

Auch mit der Kirche hat er sich vortrefflich abgefunden. Seine philosophischen Spekulationen fließen aus einer liberalen Gesinnung; aber an dem Lehrgebäude des Katholizismus läßt er sie nicht emporzüngeln. Man braucht ihn gar nicht erst aufs Gewissen zu fragen: seinen Gregor von Nazianz stellt er ohne Zaudern über den Sänger der Ilias.

Die Renaissancezeit hat viele jener merkwürdigen Naturen, in deren Brust zwei Seelen ohne Konflikt wie in zwei getrennten Zellen nebeneinander wohnen. Seine Wissenschaft machte Reuchlin helläugig genug, um den Wust der mittelalterlichen Scholastik in seiner ganzen kläglichen Erstarrung zu durchschauen; es fiel ihm auch nicht ein, sein abfälliges Urteil über die Entartung des Klerikalismus stets in seinem Busen zu verschließen, aber es fehlte ihm der heilige Zorn der Weltverbesserer, der mit Geißeln dazwischen fährt, wenn sich im Tempel die Sünde breit macht. Er blieb allezeit ein getreuer Sohn der Kirche, und jede Auflehnung, ob sie von Savonarola ausging oder von Luther, war ihm todeswürdige Ketzerei. Die Reformation hat keinen Anspruch an ihn, ebensowenig wie an Pirckheimer oder Erasmus von Rotterdam, die selbst in ihrer intimen Korrespondenz stets sauber den Humanismus von der „Lutherschen Tragödie" scheiden.

Luther hätte in seiner Kampfesnot wertvolle Machtmittel entbehren müssen, hätte er sich nicht auf Reuchlins sprachliche Studien stützen können; er ist auch dem verehrten Gelehrten in einem warmblütigen Briefe im Jahre 1518 nahe getreten und hat ihn als seinen Bundesgenossen begrüßt. Melanchthon war Reuchlins dankbarer Großneffe, und auch mit den meisten anderen der reformatorisch gesinnten Gelehrten verband ihn ein reger Briefwechsel. Ihr Geist war auch sein Geist, aber ihre Gesinnung war ihm fremd. In ihrem Streit mit dem Papsttum fanden sie seine Er-

mutigung nicht; er löste vorsichtig die Fäden, ehe sie ihn umstrickten. Denn es lag nichts Brausendes in seiner Natur; er war nicht aus Sturm und Drang, aus Haß und Liebe geboren.

Als Leo X. die Bannbulle gegen Luther sandte, richtete Reuchlin an die bayrischen Herzöge, deren Schutz er damals genoß, einen offenen Brief, der ein Treugelübde gegen Rom sein sollte. Wir haben das Schreiben nicht mehr, wohl aber Huttens flammende Epistel, die er dafür dem Alten von der Ebernburg aus ins Gesicht schleuderte. Und man spürt noch die fressende Glut des Zornes und der schmerzlichsten Enttäuschung, die in seinem ritterlichen Herzen kochte, fühlt aber auch, wie die Raserei mitten im Staubgetümmel der aufgeregten Schlacht sein Urteil blendete. Er hatte das Empfinden, als ob Reuchlin, in dem er und Franz von Sickingen und die anderen Kameraden alle einst den Fahnenträger der Freiheit gesehen und den sie in seinem Kampf gegen die Kölner mit treuer Brust geschützt hatten, nun bundesbrüchig ward, hinging und sie verriet. „So pilgere nur als Büßer nach deinem geliebten Rom, wenn dich deine alten Beine noch tragen, und küsse dem Papste die Füße und kämpfe doch mit der Feder gegen uns, wonach es dich so sehr gelüstet!“ Der gallige Hohn des jungen Sanguinikers traf den Greis nicht tief. Im altväterischen bayrischen Ingolstadt wehte eine andere Luft als am Wittenberger Kurfürstenhof und auf Sickingens Schlössern.

Der Greis hatte sein Leben lang genug von Roms Feindseligkeit gekostet, und wenn er nun laut seine Rechtgläubigkeit betonte, so war das eine vorsichtige Taktik, aber keine Fahnenflucht, die sein Gewissen beschwerte. Der in seinem Glauben so fest am Gebot der Kirche hing, hat zu keiner Zeit in seiner Wissenschaft ein anderes Gebot geduldet als das der Freiheit. Und für diese Freiheit hat er die große Fehde gefochten, die sein Leben bedeutet. Die hat ihn herausgeholt aus seiner Klause auf den offenen Plan; sie hat sich der Welt am schärfsten aus seinem Werdegange einge-

prägt, ist das Problem seiner ganzen Geschichte, das Problem des Humanismus überhaupt gewesen. Ohne seinen Waffengang mit den Dominikanern in Köln wäre Reuchlin heute nicht Reuchlin. Es war die Entscheidungsschlacht zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit. Die weite gebildete Welt sah zu und nahm Partei und war von einer Leidenschaftlichkeit durchglüht, die sonst nur ein Rassen- und Klassenkampf entfesselt.

Die Veranlassung erscheint geringfügig genug. Ein getaufter Jude, der Pfefferkorn heißt, schreibt mit dem gewissenlosen Übereifer der Konvertiten die beleidigendsten Anklagen gegen die Moral seiner früheren Glaubensgenossen, gegen ihre Religion und gegen die ganze hebräische Literatur. Damit erwirkt er ein kaiserliches Mandat, das ihn zur Vernichtung aller jüdischen Bücher ermächtigt. Die Angegriffenen erheben Protest, der Kaiser suspendiert sein Mandat und verweist die Entscheidung an einen Ausschuß von Gelehrten, unter denen als Hebräist Reuchlin die größte Autorität besitzt. Sein Urteil ist das Zeugnis eines humanen, edlen Sinnes. Die Angelegenheit wird journalistisch aufgebauscht. Anklagen und Verteidigungen und wieder Anklagen ergehen; Gutachten der Universitäten werden eingeholt; bischöfliche, päpstliche, kaiserliche Entscheidungen greifen ein; Reuchlins Kampfschriften werden auf Maximilians Geheiß konfisziert; endlich aber beendet nach zehn Jahren streitlustiger Gelehrsamkeit und spitzer Injurien und derben Schimpfens von hüben und drüben Rom den Prozeß zu Ungunsten des Humanismus. Das war in demselben Jahre, das auch die Bannbulle gegen Luther brachte. Die Akte entspringen beide dem Bestreben, von dem alten Machtbestand der Kirche nichts zerbröckeln zu lassen, kein Titelchen preiszugeben und den kecken Geist zu fangen, der daran nagen will. Aber eine Ironie liegt doch darin. Denn trotz alledem war Leo X. ein Moderner, der stundenlang den gelehrten Debatten der Humanisten mit Vergnügen folgen konnte, dem aber oft eine Predigt

schon zu lange währte, wenn sie eine Viertelstunde dauerte, — ein Renaissancecharakter, erfüllt vom schönen Glanz des Heidentums, mit einem frivolen Witzwort gegen den Jesus von Nazareth auf seinen spöttischen Lippen.

Den Prozeß in allen seinen Instanzen zu verfolgen, ist nicht das Wesentliche. Längst ehe das Schlußurteil gesprochen ward, hatte man über den Streit das Thema vergessen. Es handelte sich nicht mehr darum, ob jüdische Bücher auf den Scheiterhaufen geworfen werden sollten oder nicht. Aus der literarischen Frage war ein Prinzipienkampf erwachsen zwischen Aufklärung und Dunkelmännergeist, zwischen gelehrter Forschung und Dogma, zwischen Humanismus und Scholastizismus, zwischen Freiheit und Verketzerung. Und diesen Konflikt konnte kein päpstliches Machtwort lösen.

Hinter dem zelotischen bekehrten Juden stand die Kölner Universität, vom Dominikanerorden beherrscht, die sich den Ruhm ihrer mittelalterlichen scholastischen Glanzzeit nicht zerpflücken lassen wollte und durch die einseitige Schätzung und Überschätzung der Theologie in den Ruf eines Hauptquartiers der Antihumanisten und Obskuranten kam, sobald das Geplänkel zwischen der jungen Wissenschaft und dem erstarrten Klerikalismus begann. Die Erfurter Universität war dagegen der Sammelpunkt der Gegner, die hier zum ersten Male, durch den feindlichen Hahnenschrei aus dem Schlafe aufgestört, den Humanismus zur Polemik wappneten. Reuchlin war ein Schwabe, aber diese munteren Geister Mitteldeutschlands, Eobanus Hessus, Crotus Rubianus, Hutten, Mutian, Petrejus Aprobacchus, Henricus Urbanus, Spalatin, feierten ihn als ihren Herrn und Meister. „Die ganze Welt", schrieb Mutian, „teilt sich in zwei Parteien; die eine ist für die Dummen, die andere für Reuchlin." Und Euricius Cordus rief ihm zu: „Sei mir gegrüßt, zum zweiten und dritten Male gegrüßt, du bester, gelehrtester, unbescholtenster Reuchlin. Gegen so viele scheußliche

Ungeheuer, die aus dem alten Schmutze der Barbarei auftauchen, rufe ich nochmals: Sei uns gegrüßt, du unbesiegbarer Herkules, du Schützer der Gelehrten, süßestes Kleinod der Musen .... Siegen mußt du; siege bald und laß uns nicht in banger Erwartung!"

Die Sympathieerklärungen der Humanisten, die eine Revue der gesamten zeitgenössischen deutschen Gelehrtenwelt sind, hat uns Reuchlin in seiner Sammlung der Epistolae clarorum virorum und illustrium virorum selbst überliefert. Weither, auch aus dem englischen Gelehrtenzirkel, dem der Bischof von Rochester präsidierte, floß ihm Beifall und Ermutigung zu.

Als der Kampf begann, war der Führer schon ein alter Mann, über fünfzig Jahre alt. Das Wortgezerr war dem Juristen keine ungewohnte Sache, aber diese Schlacht forderte in erster Linie nicht Scharfsinnigkeit und wissenschaftliches Rüstzeug, sondern Überzeugung. Und die spricht aus allen seinen Erörterungen, ob er kühl sachlich oder sophistisch vorgeht oder gar, wenn die Geduld ihm reißt und die Lästerzungen zu toll werden, mit grobem Faustschlag dazwischen fährt.

Ein Dokument der Zeit ist der „Triumph Reuchlins", der 1518 erschien. Ein echtes Renaissancethema war eine solche Siegesprozession, seit Mantegna in zahlreichen Kupferstichen seinen Triumphzug Cäsars verbreitet hatte. Ein pseudonymer Poet, den der Gefeierte selbst nicht erriet, und ein anonymer Holzschneider wirken hier zusammen, doch die künstlerische Seite ist grob und kommt kaum in Betracht. Das Bild soll nur erzählen. Links öffnet sich das Stadttor von Pforzheim, der Heimat Reuchlins. Auf den Zinnen schmettern Fanfarenbläser; kranzgeschmückte Jungfrauen und blumenstreuende Knaben und würdige Männer mit Lorbeerzweigen ziehen dem gepriesenen Gelehrten entgegen. Nach römischem Brauch werden dem Heros die Trophäen vorangetragen und die gefangenen Feinde vorangeschleppt. Das sind

zuerst die Kampfschriften der Gegner und in symbolischer Form ihre Kampfmittel und Waffen, ihre haltlosen Schlüsse und widerlegten Beweisgründe; dann in figürlicher Darstellung die Gottheiten der Dunkelmänner, der Aberglaube und die Ignoranz, die Barbarei und der Neid. Nun folgt eine mit Ketten umschlossene Gruppe; das sind die Widersacher des Humanismus selbst, die Dominikaner aus Köln und die Priester aus Mainz. An Pfefferkorn läßt der Maler seine grausamste Lust aus; die Zunge ist ihm herausgerissen, ein Mann in ritterlicher Kleidung hat dem Gefesselten eine Sense durch die Beine gehauen und schleift ihn so daher, während ein anderer ihn mit einem Knüttel auf den Kopf schlägt und ein Hund seinen Auswurf frißt. Vier bekränzte Rinder, eine antike Siegeshekatombe, werden geführt, und in fröhlicher Gruppe folgen Trompetenbläser, Lautenschläger, Trommler und Flötisten und singende Kinder. Den Schluß bildet, mit Blumen über und über geschmückt, der Festwagen, den fliegende Genien mit dem Ruhmeskranz umschweben und die Humanisten im feierlichen Aufzuge umgeben. Lächelnd thront oben auf seinem Sitze zwischen den geflügelten Sphinxen Reuchlin, der Triumphator, den Lorbeerkranz auf dem Haupte, mit der Rechten seine Verteidigungsschrift, mit der Linken den Ölzweig haltend.

Reuchlin allein hat im Kampfe mit den Kölnern den Gegenstand des Streites nicht aus dem Auge verloren; seine jüngeren Genossen aber trugen erobernd die Fahnen weit über die Grenze und gaben dem Handel erst seine weltgeschichtliche Bedeutung. Zugleich aber brachten sie einen gereizten Ton hinein und den Simplizissimusstil, der die Lacher auf ihre Seite zog und die Gegner dem mitleidslosen Gespött überließ. Was für Unsummen an Geist und Gift und Grobheit sind da aufgeboten! Crotus Rubianus und Ulrich von Hutten sind die Gewandtesten. Die beiden anonymen Volumina der Dunkelmännerbriefe, die wohl von ihnen und einer Schar gleichgesinnter Genossen stammen, sind ein klas-

sisches Werk, ein genialer Coup, der nur einmal gelingt, den man nicht nachmachen kann, das Muster einer rücksichtslosen Satire, zugleich ein Spiegel, der den Zeitgeist unter der Form der Karikatur am treuesten wiedergibt.

An den Führer der Kölner Reaktion Ortwinus Gratius sind die Episteln adressiert, und die Absender, seine Vertrauten und Parteigänger, nennen sich mit den launigsten Namen, wie Schlauraff, Schlauch, Unckebunck, Schafsmulius, Hafenmusius, Federfusius, Scherskleifferius, Langschneiderius, Straußfederius, Mistladerius, Buntschuchmacherius Schnarrholtzius, Eitelnarrabianus und Buntemantellus. Ihre fingierten Herzensergüsse sind in barbarischem Quartanerlatein oder besser in latinisiertem Vulgärdeutsch, das ihrer rückständigen Bildung eignet, bisweilen auch in grausam zerhackten Reimversen geschrieben. In geistlosen Plattheiten blamieren sich die Schreiber, und in intimen Bekenntnissen spreizt sich mit aufgedunsener Nacktheit ihr dumpfer Fanatismus und blöder Buchstabenglaube, ihre Scheinheiligkeit und Werkgerechtigkeit, ihr eitler Titelstolz, ihre klägliche Idiotenborniertheit und schamlose Gleisnerei. Aber auch ihre niederträchtigen Intrigen verraten sie einander, und sie plaudern mit cynischem Behagen von ihren galanten Abenteuern und grobsinnlichen Schwelgereien. Es ist eine chronique scandaleuse der Pfaffengasse, und die Freunde der Humanisten wollten sich über die grotesken Zerrbilder der Dunkelmänner totlachen.

Der Hieb war in die Parade gefahren, und was auch die Kölner zur Abwehr und zum Ausfall taten, und ob sie auch versuchten, ihren Gegnern mit derselben Waffe zu kommen, sie wurden den fatalen Fluch des Lächerlichen nimmer wieder los.

Im Bewußtsein weiter Kreise bedeuteten die Dunkelmännerbriefe den endlichen Triumph des Humanismus. Gekommen war der Sieg, und er hatte kommen müssen, denn die Wahrheit neuer Ideen läßt sich durch Bann und Interdikt nicht knebeln. Selbst

drüben in Köln, auf der stärksten Bastion des Scholastizismus, wehte bald die weiße Fahne.

Mit all den weitverzweigten Gefechten zwischen Obskuranten und Humanisten hatte Reuchlin persönlich nichts mehr zu tun, aber der Name des verehrten Mannes war den Jüngern zum Symbol geworden, zu einem Panier, um das sie sich scharten und von dem die Kraft der Weihe ausging im Kampfe des Lichts wider die Finsternis.

Reuchlins Schriften sind tot, aber sein Geist, der gleichbedeutend ist mit dem Geist der freien Wissenschaft, ist auch heute noch lebendig überall, wo der alte Kampf von neuem tobt, der in allen Generationen die Leidenschaften entzündet und in keiner zu Ende gefochten wird.

Das Wesen des Humanismus liegt in jener Überzeugung, die die seine war, „daß nichts von dem, was jemals lebendige Männer und Frauen ernstlich beschäftigt hat, seine Lebenskraft gänzlich verlieren kann, — keine Sprache, die sie gesprochen, kein Götterspruch, bei dessen Verkündigung sie ihre eigene Stimme gedämpft haben, kein Traum, den der Menschengeist je geträumt, — nichts, wobei die Menschen jemals wirklich leidenschaftlich erregt und hingebend gewesen sind“.




Vlrich von hütten ꝛc.



Ulrich von Hutten

21. April 1488 bis Ende August 1523



u Wien saßen im Jahre 1511 bei der letzten Glut des Sommerabends drei junge Gelehrte brüderlich in ihrem einsamen Kämmerlein und emsig den humanistischen Studien ergeben, als ein merkwürdiger Gesell in ihren stillen Winkel hineinplatzte, abgerissen wie ein echter Vagant, aber mit der Allüre eines Ritters. Und was er dann hier, wo auf Tisch und Bänken die alten Folianten lagen, von seinen Fahrten erzählte, Lateinisch und Deutsch mit naturwüchsiger Lebendigkeit durcheinander sprudelnd, das klang den schüchternen Stubenhockern wie eine neue Odyssee.

Mit siebzehn Jahren war er aus den Fuldaer Klostermauern entwichen und hatte dem Starrsinn eines engherzigen Vaters den Enthusiasmus für die klassischen Studien entgegengesetzt. Sechs Jahre fröhlicher, bettelarmer Wissenschaft waren ihm dann verstrichen im Hörsaal und auf der Landstraße, von einer Universität zur andern, von Köln und Erfurt nach Frankfurt und Greifswald und Rostock, nach Wittenberg und Leipzig. Von Räubern überfallen und bis aufs Hemd ausgeplündert, lag er im bittern Winterfrost am Wegrand, garstiges Siechtum hat seine Gebeine durchwühlt, und die Bauern haben ihn mit Hunden von ihrem Hof gehetzt, wenn er um einen Bissen Brotes an ihre Türen klopfte. Seinem Stolze hat das nichts getan. Und dieser Stolz pocht ihm gegen die Schläfen und bricht aus seinen glühenden Augen, da er jetzt aufspringt und aus dem zerschlissenen Wams ein paar Blätter herausreißt, mit Versen eng beschrieben, die ihm gestern draußen bei Wind und Wetter in den Sinn gekommen sind: ein Gedicht Ad Divum Maximilianum Caesarem. In dem umgetriebenen Scholaren liegt mit einem Male etwas Großes, als unter der niederen Balkendecke in lateinischen Distichen sein stachelnder Appell an den geliebten Kaiser dahinbraust, daß er die frohe Kraft der deutschen Stämme zusammenballe und, ein strahlender Kriegsgott, gegen

den lästernden Übermut des treulosen Venedig ins Feld rücke....
Leise dehnt der Aar des deutschen Reiches auf seinem Horst die Schwingen und reckt die Klauen und prüft bedächtig seine Kraft; aber wehe dem Feinde, wenn er endlich auf ihn losschießt!

Wir haben hier den ganzen Hutten vor uns, den Humanisten, der den scholastischen Geisteszwang zertritt und jeden Atemzug der freien Wissenschaft freudig mit brotlosem Elend erkauft, und den Patrioten, dem die Schmach seines Vaterlandes die heilige Zornesröte ins Gesicht jagt.

Fünf Jahre später geriet er auf einem Ritt nach Viterbo vor einer Herberge mit einem Haufen von Franzosen zusammen, Prahlhänsen, die über den Kaiser Max und seinen unglücklichen lombardischen Feldzug ihre lauten Witze machten. Da wallt in Hutten das deutsche Blut, er reißt die Klinge heraus, er rennt den nächsten nieder und fuchtelt die anderen vier schmählich in die Flucht.

Mehr als an seinem literarischen Ruhm hat er sich zeitlebens an der Erinnerung dieser frischen Tat gelabt. Und bei den Humanisten ging sie von Mund zu Mund, und Vadianus vergaß nicht, sie selbst dem alten Reuchlin zu berichten.

Huttens Charakteristik kann auf den martialischen Zug nicht verzichten. Etwas von dem blinden Drauflosgehen seiner hessischen Landsleute steckt in ihm, und daß seine Kinderstube oben auf einer wehrhaften Ritterburg lag, in deren Buchenwäldern die Wölfe heulten, hat er nie verleugnet. Als ihm einst der Rektor der Wiener Universität verbieten wollte, Lektionen in der lateinischen Verskunst zu erteilen, setzte er den Federhut auf den Kopf und schnallte sich den Degen um und rückte dem erschrockenen Magister auf den Leib; er duzte ihn keck, und der Ängstliche konnte sich nur mit Hülfe der Stadtknechte des rabiaten Dozenten erwehren.

Nie hat Hutten diesen furor teutonicus sänftigen können, und es hat ihn oft genug Mühe gekostet, gegen die literarischen Wider-

sacher des Humanismus nicht das Schwert zu ziehen. Das blieb ihm stets die ultima ratio. Drum ist ihm auch wahrhaft wohl ums Herz nur im Kriegsgetümmel und Lagerleben, wenn das helle Landsknechtslied zur Trommel und Pfeife ertönt; drum strebt er nicht nach akademischem Rang und Titel; „Ulrichus de Hutten, eques Germanus“ klingt ihm stolz genug, und am liebsten sind ihm die Bilder, auf denen er sich in einem funkelnden Waffenschmuck sehen kann. Mit seinen letzten Worten, die er, schon vom Hauche des Todes berührt, an den Magistrat von Zürich schrieb, legt er in zitternden Zügen das feste Bekenntnis ab: „Dann ich je dafür gehalten sein will, daß ich alle Zeit her, seit ich aus meinen kindlichen Jahren erwachsen, anders nicht, denn einem tuglichen und frommen, rittermäßigen von Adel wohl ziemlich und der Gebühr, gehandelt und gewandelt hab.“

Francesco Poggio schrieb von den Deutschen: „Sind das Menschen! Gute Götter, schlaftrunkene, blöde, schnarchende Geschöpfe sind das, niemals nüchtern, den Menschen und Göttern verhaßt!“ Sein Vorwurf trifft nicht zum mindesten den Adel.

Auch Enea Silvio hatte die germanische Völlerei und Trunkenheit auf Schritt und Tritt an Fürstenhöfen und in Ritterburgen mit dem Grauen des sensitiveren Kulturmenschen empfunden. Und doch saß in diesen Barbaren des Geistes das herrenstolze Bewußtsein, daß ihre Rasse jahrhundertelang mit Lanze und Schwert die Weltgeschichte gemacht hatte.

Hier ist Hutten kein Abtrünniger, ist ganz vom Sporenklang und Vorurteil des blauen Blutes befangen. Der Drang einer unaufhaltsamen neuen wirtschaftlichen Strömung spült den letzten Ritter hinweg, und er verschließt seine Sinne gegen das Rauschen der Zeit. Es klingt so ehrlich und naiv, wenn er verächtlich von Pfeffersäcken und Wechslern spricht. Man fühlt, wie er sich am liebsten gleich in den Sattel gesetzt hätte, die Handelsleute alle auf der Heerstraße niederzuwerfen, die deutsches Geld in die

Fremde trugen und auf ihren Frachtwagen zusammen mit den ausländischen Waren auch undeutsche Verweichlichung und Sittenverderbnis heimbrachten.

Eine Jahrhunderte alte Standestradition steht fest wie die Berge.

Das Ritterhafte kleidet Hutten so gut, weil es ihm natürlich ist. Aber er hat ein Grundübel des Junkertums von sich getan: die plumpe Ignoranz, die mit der unverhüllten Geringschätzung der Geistesbildung renommiert. Über Dummheit und Stolz des Adels und dessen centaurisches Gebahren schüttelt er oft genug seinen herben Zorn aus. Bittere Erfahrungen wuchsen an seinem eigenen Lebenswege. Er schreibt: „Wo ein junger Adliger von Talent sich mit liberalen Studien befaßt, da wird er von ihnen als ein Entarteter, seiner Ahnen Unwerter verachtet und verspottet. Mancher hat sich dadurch schon von dem bereits betretenen Wege abschrecken lassen. Und so unwissend und ungebildet sie auch sind, halten sie sich doch allein für die Stützen und die Hoffnung des Vaterlandes und meinen, alle Geschäfte daheim und auswärts sollten ausschließlich durch ihre Hände gehen."

Eine eques doctus — etwas Schöneres, meint er, könnte es auf der Welt nicht geben. In dieser seltenen und seltsamen Verquickung liegt ein Charme. Der Accord von Jugend, Leier und Schwert hat seit den Tagen Volkers von Alzey allezeit das Herz bestrickt; er hat auch auf Huttens Persönlichkeit einen eigenartigen Reiz gelegt, den schon seine humanistischen Zeitgenossen empfanden.

Seine Familie freilich stieß ihn von sich. So wurde er der erste Bohémien. Nur einmal wurde er noch eins mit den Seinen, und der Anlaß, der ihn in den Schoß der alten Steckelburg zurückführte, ist bezeichnend. Ein Vetter, Hans von Hutten, der fröhliche Günstling und Stallmeister des Herzogs Ulrich von Württemberg, hatte die Gnade seines Herrn verloren und war von diesem auf einem Ritt durch den Böblinger Wald meuchlerisch erstochen. Die

Huttenschen in allen Ästen des weitverbreiteten Geschlechts erhoben die Angelegenheit zu einer Haupt- und Staatsaktion und alarmierten den ganzen Ritterstand gegen den Übermut der Fürstenmacht. Ulrich von Hutten war gleich mit der Feder bei der Hand, und nun erschien diese der Vetternschaft als eine brauchbare Waffe. Er donnerte fünf Anklagereden gegen den Herzog mit allem Aufgebot ciceronianischer Schulrhetorik und in jener aufdringlichen Farbengebung, die den Ermordeten mit der Unschuld harmloser Fröhlichkeit verklärt und im dunklen Kontrast den Mörder als Inbegriff der Hinterlist, Grausamkeit und Bosheit brandmarkt. Kaiser und Reich, selbst die Untertanen des Herzogs werden um Hülfe beschworen. Damals gab der alte Hutten eine Zeitlang dem Gedanken Raum, daß der verdorbene Kleriker wohl noch als rechtsgelehrter Rat im Staatsdienst einmal der Familie Ehre machen könnte, und schickte ihn, indem er einen früher schon mißglückten Versuch wiederholte, auf die hohe Schule nach Rom und Bologna. Der Sohn blieb verloren. Seine Neigungen lagen abseits von dem Pfade, der geradeaus zu Amt und Würden führt. Er folgte freundlicheren Musen, und alle Rechtsgelehrsamkeit verblaßte vor dem Lächeln des Lucian und Aristophanes. Aber er blieb jung so. Später versuchte er sich einmal im Hofdienst, und sein Fürst war ihm ein nachsichtiger Herr, der seinem Genius keine Bleigewichte anband. Er hat es doch nicht aushalten können. Der Sturm wollte nicht verbrausen, der rastlose Geist nicht müde werden. „Ich bin", schrieb er schon nach einem Jahre, „jener Dinge äußerst satt, des Dünkels der Hofleute, der glänzenden Versprechungen und ellenlangen Begrüßungen, der hinterlistigen Unterredungen und des leeren Dunstes."

Hutten mußte heimatlos werden, wie Lessing und Schiller und der junge Friedrich der Große. Das ist die Note, die ihn uns menschlich nahe bringt. Der Friede ist hinweg aus seinem Leben. Nur einmal scheint seine Bahn in die Idylle einzulenken. Das ist, als er aus

dem Feldzuge gegen den Herzog von Württemberg heimkehrt. Da sehnt er sich nach der Ruhe, die über den Mauern der Städte wohnt, und nach einer Frau. „Ich brauche", schreibt er einem Freunde, „eine Frau, die mich pflege. Ich kann nicht wohl allein sein. Vergebens preist man mir das Glück der Ehelosigkeit, die Vorteile der Einsamkeit. Ich bin nicht dafür geschaffen. Ich muß ein Wesen haben, bei dem ich mich von den Sorgen, ja auch von den ernsten Studien erholen kann, mit dem ich spielen, Scherze treiben, angenehme und leichtere Unterhaltung pflegen kann, bei dem ich die Schärfe des Grams abstumpfen, die Hitze des Kummers mildern kann. Gib mir eine Frau, mein Freund, laß sie schön sein, jung, wohlerzogen, heiter, züchtig, geduldig. Besitz gib ihr genug, nicht viel. Denn Reichtum suche ich nicht, und was die Familie anbetrifft, so glaube ich, wird diejenige adlig genug sein, der Hutten die Hand reicht."

Es war eine junge Frankfurterin, die er im Auge hatte, als er dies schrieb. Aber dieser Ausbund aller Tugenden hat den Ritter Habenichts verschmäht. Hutten, der gerne so martialisch tat, hatte äußerlich wenig Heldenhaftes. Ich bin nicht einer, sagt er von sich, der auf Schienenbeinen von anderthalb Ellen daherstelzt und mit seinem riesenmäßigen Leibe die Begegnenden erschreckt; ich prange nicht in Schönheit und Wohlgestalt . . . .

Den kleinen, schmächtigen Körper hatte die furchtbare Krankheit verwüstet, und das Leben, das aus den entnervten Gliedern zurückwich, flackerte in dem blassen Gesicht und den hohlen Augen mit unheimlicher Leidenschaftlichkeit.

Hutten hat nur einen Tag erlebt, da die weltliche Ehre vor allem Volke sein Haupt berührte. Das war, als im Jahre 1517 zu Augsburg ihn sein Kaiser Max zum Dichter krönte mit dem Lorbeerkranz, den die junge Konstanze Peutinger geflochten hatte. Sonst hat ihn das Glück nicht wieder zur Tafel geladen.

Wir haben einen Dialog, den er in einer liebenswürdigen, fast

friedlichen Laune schrieb. Er unterhält sich mit der Glücksgöttin und setzt ihr seine Wünsche auseinander: ein Leben, das den stillen Studien dient, aber doch auf dem Komfort eines edelmännischen Heims sich aufbaut und neben den Büchern auch Landgüter und Fischteiche und Jagdhunde und Pferde nicht entbehren will .... „O ersehnter Hafen! Glückselige Ruhe! Komm, Fortuna, führe mich zu diesem Leben, das Muße mit Würde verbinden und Geschäfte ohne Gefahren haben wird. Das sei die Summe meiner Wünsche!"

Und diesen Wünschen versagte sich Fortuna .... „Er hat nichts von Wert hinterlassen", bemerkt Zwingli bei seinem Tode, „Bücher hatte er nicht mehr; sein ganzer Hausrat war eine Feder."

So stoisch ist keine jugendliche Natur, daß sie über den Goldglanz dieser Welt gleichmütig ihre Augen wandern ließe. Die Eltern sahen in Hutten den verlorenen Sohn, und die Tränen seiner armen Mutter brannten in seiner Seele; die Standesgenossen rümpften die Nase über den Entgleisten, und die humanistischen Gefährten saßen in akademischen Würden oder trugen wenigstens den Doktorhut. Und er hatte nichts, war nichts. Bitter mußte er empfinden, daß er in seinem ganzen Leben und überall der Peter Schlemihl, der Nemo war, den er einst in einer Distichensammlung zum Träger einer poetischen Idee gemacht hatte.

Was konnte ihm die Wissenschaft sein? Hutten maß jeden freien Augenblick den Studien zu; er trug auf allen seinen Wegen seine Lieblingsbücher und sein Schreibgerät mit sich. „Wenn Liebe zum Studium den Gelehrten macht", durfte er sagen, „dann stehe ich in dieser Hinsicht hinter keinem in Deutschland zurück." Schon in jungen Jahren war er ein Humanist, auf den die Freunde kühne Hoffnungen bauten, den die gelehrten Zirkel mit reger Erwartung aufnahmen. Der Wohllaut und der glatte Guß seiner lateinischen Elegien schmeichelte dem Ohr, und sein Lehrgedicht über die Kunst der Poeterei wurde zum Hand- und Schulbuch. Und doch war er kein rechter Jünger der Muse.

Dem würdigen Pirckheimer in Nürnberg schüttet er einmal in einem so herrlichen und prächtigen Briefe sein Herz aus .... Für die Studierstube kommt er sich — er ist damals ein Dreißiger — noch zu jung vor; und ist er überhaupt dazu geschaffen? Er kann die Welt da draußen nicht entbehren, im lauten Strom muß er treiben; da findet er seine Muße leichter als in der Stille. Dem Studium wird er trotz alledem treu bleiben. Auch ferner will er ein allezeit wackerer Streiter gegen die Finsterlinge sein, die das Licht der Wahrheit ersticken wollen. Ihren Haß meidet er nicht; sie sollen ihn fürchten lernen. Nicht mehr mit verstecktem Spott, sondern mit offenem Visier will er gegen sie ziehen. Die Zeit des Triumphes wird kommen, da die schönen Wissenschaften erstarken und die Kenntnis der alten Sprachen die Deutschen mit den Griechen und Italienern verbindet, die Bildung in Deutschland ihren Wohnsitz nimmt und die Barbarei über die hyperboreischen Berge hinaus und bis ans baltische Meer verbannt ist. Dem Holze der Palme möchte er gleich werden, die gegen jeden Druck sich unbeugsam auflehnt. „O Jahrhundert! O Wissenschaften! Es ist eine Freude zu leben, aber noch keine Zeit, um sich zur Ruhe zu setzen, mein Willibald; es blühen die Studien, die Geister regen sich; du nimm den Strick, Barbarei, und mache dich auf die Verbannung gefaßt!" .... „Laß erst", bittet er den behaglichen Weltweisen, „diese Hitze verbrausen, diesen rastlosen und beweglichen Geist ein wenig müde werden, laß ihn jene Ruhe erst verdienen, zu der du mich vor der Zeit, wie mich dünkt, berufst."

Das otium cum dignitate fand der im Leben nicht, der für den Sattel geboren war, und wenn er die stille Wissenschaft zur Trösterin sich gewinnen wollte, mußte er ihr den Harnisch anziehen und aus der Feder ein Schwert machen. „Träumt ihr den Friedenstag? Träume, wer träumen mag! Krieg ist das Losungswort, Sieg! und so klingt es fort."

Es war jene Zeit, als der alte verehrte Reuchlin in das Wespen-

nest der Kölner Dominikaner stieß und seine literarische Fehde den unbändigen Grimm der alten Scholastiker und den lauten Kriegsruf der jungen Humanisten entfachte, daß der Waffenlärm bis zum Stuhle Petri und zum Throne des Kaisers drang. Da mußte Hutten von Bologna aus dem Angegriffenen seine Treue geloben: „Fasse Mut, tapferster Reuchlin; viel von deiner Last ist auf unsere Schultern übergegangen. Längst wird ein Brand vorbereitet, der zu rechter Zeit, hoffe ich, aufflammen soll. Bald wirst du das klägliche Trauerspiel deiner Gegner vor einem lachenden Hause ausgezischt sehen. Wenn du richtig von mir dächtest, könntest du mir nicht schreiben: Verlasse die Sache der Wahrheit nicht! — Ich sollte sie oder dich, ihren Führer, verlassen! Kleingläubiger, der du Hutten nicht kennst!"

Und damit setzt er den Fuß in den Bügel.

Hutten ist ein liebenswürdiger Plauderer in stillen Stunden, aber diese Stunden sind selten. In ihm brandet die Flut ohne Unterlaß. Seine alten Freunde konnten besser aus der Ferne mit ihm auskommen. Er wußte selbst, daß er ein Querkopf war, und ein Kamerad, der ihn gut kannte, schreibt von ihm: „Er ist ein heftiger, zufahrender Mensch, der beim harmlosesten Wort gleich aufbraust; ich danke für solche Geister."

Leuten, die gern in glückseliger Stille lebten, wie Erasmus und Mutian und Melanchthon, mußte seine Wildheit unbequem sein.

Das Schlechte ärgert ihn, wo er es sieht, und der Ärger tobt dann im lauten Zorn. Die Ironie wird ihm bald ein Kinderspielzeug, er greift zur Invektive, er muß fest mit der Faust zuschlagen, ohne nach links und rechts zu sehen. Der Gott, der Eisen wachsen ließ, hat ihn geschaffen. Eine ehrliche Offenheit blitzt in seinem Blick. „Redlich ohne Prunk" und „Ich habs gewagt" sind seine Losungsworte.

Hutten ist eigenwillig; seine Persönlichkeit läßt sich in seinen Schriften nirgends zurückdrängen. Als er zuerst zur Feder griff,

geschah es, um sich oder seine Familie gegen Beleidigungen zu rächen. Aber dieser Egoismus verflüchtigt sich. Es ist der kühne Schritt in seiner Entwicklung, daß er seine kleine Not vergessen lernt über die größere Not des Vaterlandes. Eine Vornehmheit des Charakters offenbart sich darin und ein Heroismus, den ihm so leicht kein anderer nachmacht. Der fahrende Ritter, der von der Hand in den Mund lebte, hat niemals um die Gunst der Großen geworben, nie um Geld und Gut gebuhlt.

Was Huttens Feder geschrieben hat, verteilt sich auf zehn Jahre; und während ein gieriges Siechtum den Körper langsam zerfrißt, stöhnt keine Verzweiflung in ihm, strotzen die Gedanken von jugendlicher Kraft und Frische. Er schreitet ohne Zögern der Höhe zu, und je freier sein Blick wird, desto bedeutsamer werden die Aufgaben, die er sucht. Mit den Jahren schwillt der Goldgehalt seiner Schriften.

Im Streit wächst ihm neue Kraft zum Streiten, und der Beweglichkeit seines Geistes gelingt es, mitten im Kampfe eine eigene Technik des Kampfes zu finden.

Poetereien und oratorische Leistungen bezeichnen sein Jugendalter; als er Mann geworden, schmiedet er, der Schüler Lucians und Aristophanes', Kampfspiele. Der Dialog wird durch ihn in jener klassischen Zeit der Polemik Mode. Es ist die Form, für die sein Geist geboren ist. Die dramatische Art zerreißt den monotonen Fluß des ermüdenden Pathos; mit ihren Kontrastierungen rüttelt sie den Leser auf; sie stößt ihn mit ihren Pointen vorwärts und bläst ihn an mit dem Atem des Lebendigen und Gegenwärtigen. Der Humanist wird zum Patrioten. Er steht hier zwischen Walther von der Vogelweide und Ernst Moritz Arndt. Seinem Vaterlandssinn bringt er ein Opfer, zu dem sich keiner der Humanisten verstanden hätte: er tut das vornehme Latein von sich und schreibt deutsch, gereimt und ungereimt. Denn nicht die exklusive Gelehrtenrepublik soll seine Stimme vernehmen, er will zu seinem

Volke sprechen. Erst ringt er mit dem ungewohnten Ausdruck, aber das gibt seiner Rhetorik einen intimeren Reiz, verleiht ihr das Innige eines treuen Gemüts. „Latein ich vor geschrieben hab', das war eim jeden nicht bekannt, jetzt schrei ich an das Vaterland!"

Huttens Patriotismus erwächst aus dem Haß gegen Rom. Nicht die allgemeine antiklerikale Tendenz der Humanisten genügt ihm, sein Kampf gegen das Papsttum nimmt von persönlichen Eindrücken den Ausgang. Als er mit vierundzwanzig Jahren zum ersten Male in Italien war, drängten sich ihm die Zerrbilder des entarteten Christentums mit grober Realistik auf — ein Papst, in Stahl gerüstet, die Völker mordend und den schändlichsten Ausschweifungen ergeben — die geistlichen Machtmittel der Kirche zu weltlichen Zwecken erniedrigt — ein frevelhafter Ablaßkram und schmutziger Pfründenschacher und ekle Kurtisanenwirtschaft. Aus den Distichen, die der Moment ihm damals eingab, spricht zuerst jene fanatische Moralität, die oft der Jugend eigen ist. Dann mischt sich bald ein anderer Klang hinein, der Unwille über die stumpfsinnige Ergebung des Vaterlandes, das sich zum Schaf des römischen Klerus macht.

„Wann doch kommt es dahin, daß Deutschlands Augen sich öffnen,
Einzusehen, wie ganz Rom es zur Beute gemacht?
Wann doch kommt es dahin, daß um Gold man bleierne Bullen
Anderen Völkern vielleicht, nur nicht den Deutschen verkauft?
Oder wird so wie jetzt dein Deutschland, mächtiger Kaiser,
Immer ein Spott nur sein für das beraubende Rom?
Nein! das Scepter des Reichs und des Reichs Hauptstadt und der Welt, Rom,
— Wahrheit red' ich und kann anders nicht reden — ist dein!"

Ein Volk, das die Teutoburger Schlacht schlug, wie man nun wieder im Tacitus las, das das Schießpulver fand und den Buchdruck schuf, das in lachenden Städten wohnt und die junge Wissenschaft erblühen läßt, kann nicht verloren sein. Der Kaiser muß retten, was von Deutschland noch übrig ist!

Aber eine Erneuerung der Kaisermacht ist dazu nötig, und für

diese zu ringen, wird ein zweiter Zielpunkt in Huttens politischer Tätigkeit.

Er ging 1518 mit dem Mainzer Erzbischof, in dessen Dienst er damals stand, nach Augsburg auf den Reichstag. Der Kaiser Max war da. Wie hatten ihn doch einst die jungen Humanisten begrüßt, diesen ersten humanistischen Kaiser, auserkoren und ehrenreich, und wie hatten sie ihn stolz mit aller Zier des römischen Imperatorentums behängt! Er hatte ihren enthusiastischen Hoffnungen nichts entgegenbringen können, als eine milde Freundlichkeit. Nun war er schon ein altes Männlein, dem die Not reichlich bis über den Kopf ging und der der ständischen Opposition ebensowenig gewachsen war, wie er den Franzosen, Italienern und Türken die Wege weisen konnte. „Mir ist auf der Welt keine Freude mehr", stöhnte er, „armes deutsches Land!"

Die Zukunft lag grau. Nur die Jugend sieht allezeit in den lachenden Frühlingstag. „Das angenehmste Schauspiel", schreibt Hutten, „bietet sich hier in Augsburg aller Augen dar. So viele Fürsten, ausgezeichnet durch Kraft und Wohlgestalt, eine so große Menge von Grafen und Rittern, die Blüte des deutschen Adels; wer sie anschaut, kann die Türken nicht für sehr furchtbar halten. Wenn heute die Deutschen so viel Hirn als Kraft haben, möchte ich der Welt mit Unterjochung drohen!"

Die Türkenfrage stand im Vordergrund. Auch Hutten hatte eine Türkenrede mitgebracht, aber er fühlte, daß jedes seiner Worte in den Wind geredet war, da die Stände mit kläglicher Selbstsucht die geforderten Kriegskosten ablehnten. Nun klingt in seiner Seele ein bitterer Klang, wenn er des ohnmächtigen Vaterlandes gedenkt, dessen unbändige Naturkraft unter kleinlichem Parteigezänk welkt. Es ist die Note, die noch jahrhundertelang von deutschen Lippen wiederklingen sollte.

Aber über Männer wie Hutten hat der tatenlose Pessimismus keine Gewalt. Die Kaiserwahl des nächsten Jahres rief alle seine

Kräfte auf den Plan. Daß der Papst Leo X. mit seinen Legaten dem Franzosenkönig den Thron des Reiches hatte zuwenden wollen, das mußte die deutsche Kaiserpolitik jetzt bestimmen, sich endlich gegen Rom aufzuwerfen. Der religiöse Aufruhr, der von Wittenberg unter das Volk fuhr, kam flammend diesem nationalen Drange entgegen. Huttens Nerven sind gespannt. Die Seele gebietet über den Körper. Was an vaterlandsfreudigem Sinnen und Beginnen in dem Herzen der Nation schlummert, wirbelt auf und wogt in diesem Geiste zusammen. Die übermütigsten Kampfspiele gegen Rom sprudeln hervor. Er unterhält sich mit dem „Fieber", das er lange genug beherbergt hat. In ein anderes Quartier möchte er es nun schicken. Zum Kardinal Cajetan soll es gehen oder zu den reichen Kaufherren oder zu den trägen Mönchen und fetten Domherren. Endlich macht sich das Fieber auf den Weg zu einem tollen römischen Kurtisan. Doch es kehrt bald zurück, und was es jetzt redselig an Hutten zu berichten hat, ist ein grelles Sündenregister des buhlerischen, üppigen Prälatenlebens. Und die Tendenz klingt aus in einen Aufruf an den Kaiser, daß er das müßige Pfaffentum, das auf Deutschlands Kosten sich mästet, ausrotte und zuvörderst Rom reinige, diesen Urquell allen Übels.

„Die Anschauenden" nennt Hutten einen anderen Dialog. Der Sonnengott und sein Sohn schauen durch die Himmelswolken auf den Reichstag zu Augsburg hinab, auf die endlosen wüsten Zechgelage, auf die Kaufherren, die mit welschem Tand welsche Sitten ins Land bringen, und auf den gespreizten römischen Legaten, der den rotbäckigen, guten deutschen Jungen das Geld aus den Taschen zieht. Auch hier der einzige Schluß: Hinaus mit diesen Römlingen aus unserem Vaterlande!

Doch Huttens antiklerikale Publizistik hat nirgends aufregendere Worte gefunden als in seiner Streitschrift „Vadiscus". Nicht mit giftigen Pfeilen — mit Keulenschlägen hantiert er hier. Er schrieb das Manifest auf der Steckelburg, als sein Landstraßen-

leben in einen ruhigen Augenblick einlenkte, und es ist, als ob aus der Berührung mit der heimatlichen Erde sein unbändiger Ritter trotz Riesenkraft gesogen hätte. Hutten trifft in dem Dialog einen alten Freund zu Frankfurt, den Ernhold, und die zwei Flammen ihrer Entrüstung über italienische Arroganz und germanischen Stumpfsinn schlagen zusammen. Schlag und Schlag und Schlag — im Dreitakt prasselts auf das unselige Rom herab. Drei Dinge sind aus Rom verbannt: Einfalt, Mäßigung, Frömmigkeit. Drei Dinge findest du dort überall: Maitressen, Pfaffen, Schreiberseelen. Mit drei Dingen treibt man Handel in Rom: mit Christus, Pfründen und Weibern. Drei Dinge tötet man in Rom: die reine Seele, die Andacht, den Eid. Drei Dinge bringen die Pilger heim: böses Gewissen, verdorbenen Magen, leeren Beutel. Drei Dinge fürchten sie zu Rom: die Einigkeit der deutschen Fürsten, die Aufklärung des Volkes, die Entdeckung ihrer Betrügereien ... So tönt die Anklage weiter, und die Hoffnung fliegt auch hier dem jungen Kaiser zu. Er wird des Papstes Füße nicht küssen, er wird sein Volk erlösen aus römischen Banden. Und Hutten will sein Helfer sein. „Es ist eine große und herrliche Tat", sagt Ernhold, „durch Wort und Schrift das Vaterland zu belehren, daß es seine Schmach erkennt, und es zu stacheln, daß es mit Gewalt nach seiner Freiheit kämpft." „Ich will es versuchen", erwidert Hutten, „ich werde die Wahrheit sagen, ob sie mir auch mit Waffen und mit dem Tode drohen!" Frei von Menschenfurcht erhebt sich seine Stimme: „Seht da in Rom die große Scheune des Erdkreises, in die zusammengeschleppt wird, was in allen Landen geraubt und gestohlen ist. Und in der Mitte sitzt der unersättliche Kornwurm, der die ungeheuren Haufen Frucht verschlingt, umgeben von seinen zahllosen Mitfressern, die uns zuerst das Blut ausgesogen, dann das Fleisch abgenagt haben und jetzt an das Mark gekommen sind, uns die innersten Gebeine zerbrechen und alles, was noch übrig ist, zermalmen."

In diesem Augenblick rief auch Luther sein „Los von Rom!“. Seine Schrift von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche erschien fast zusammen mit Huttens „Vadiscus“. Gleicher Pulsschlag zieht durch beide. Aber der Bauernsohn kämpft mit seiner Gewissenskraft gegen den Zwang der alten kirchlichen Doktrin, und der Ritter weiß nichts von religiöser Herzensempfindung, ihm ist es allein um eine nationale Befreiung zu tun. So hält er die Sache des Wittenbergers zunächst für ein müßiges Mönchsgezänk. Behaglich reibt er sich die Hände; mögen sich diese Pfaffen gegenseitig auffressen, denkt er. Dann scheint es mit einem Male, als ob der eine mit dem andern gehen wird. Bei Luther tritt seit dem Augsburger Reichstage der politische Charakter kühner hervor, und Huttens nationale Gedanken durchsetzen sich mit reformatorischen Ideen. Er ist so leicht entflammt. Mit dem rückhaltslosen Impuls seiner freimütigen Seele springt er entschlossen auf Luthers Seite. „Du liebster Bruder mein“ redet er ihn an. Gar zu gern möchte er ihn von Angesicht sehen. Er schickt ihm seine Schriften. Er agitiert für ihn und möchte ihn am liebsten auf Sickingens Ebernburg bei sich haben. Dann schleudert er seine satirischen Randglossen zur Bannbulle in die Welt und preist den tapferen Mönch in einem Gedicht über die Verbrennung der lutherischen Schriften in Mainz:

„Wahrheit trage den Sieg davon und Tugend die Krone!
Aber es fasse die Glut den jüdischen Schelm Aleander,
Strafe die Stifter der frevelen Tat; nach dem wütenden Leo
Sollen die Furien greifen, die er entfesselt; die Flammen,
Die es dem redlichen Luther geschürt, Rom selber verzehren!“

Luther hat seinen Arm bald aus dem Arme Huttens gezogen und den Gedanken, die Feder zu einem Schwert zu machen, wieder von sich gewiesen. Huttens Name wurde in Wittenberg unbequem. Er hielt doch seine ritterliche Treue unwandelbar bis zum Tode. Noch mit seinem erlöschenden Atemzuge grüßt er Luther als den Heros des Wortes, als den Propheten, der um sich eine Schar der

Besten vereint, als den Priester, der eins ist mit dem Worte, das er verkündet.

Hutten war Rationalist in religiösen Dingen; er hat den Geist der Reformation nicht begriffen, hat aber auch die Resignation der Humanisten nicht empfinden brauchen, die die Renaissance der Wissenschaft von der Renaissance der Religion überholt sahen.

Er läßt sich seine Kampfeslust nicht trüben und schmiedet immer grimmiger sein Schwert. Die Reime fügen sich zu einem frischen Reiterlied:

„Ich habs gewagt mit Sinnen
Und trag' des noch kein Reu,
Mag ich nicht dran gewinnen,
Doch muß man spüren Treu,
Mit der ichs mein . . . .
. . . . Ob denn mir nach tut denken
Der Kurtisanen List,
Ein Herz läßt sich nicht kränken,
Das guter Meinung ist.
Ich weiß: noch viel
Wolln auch ins Spiel,
Und solltens drüber sterben.
Auf, Landsknecht gut
Und Reuters Mut,
Laßt Hutten nicht verderben!"

Er sieht sich nach Bundesgenossen um. Aber Federfuchser kann er nicht gebrauchen. Die Ritter sollen Hand anlegen, und auch die, über die er früher so verächtlich dahingesehen hatte, die Bürger sind ihm nun willkommen. In deutschen Reimen schreit er den beiden Ständen 1520 seine „Klag und Vermahnung" ins Ohr:

„Den stolzen Adel ich beruf,
Ihr frommen Städte euch werfet uf:
Wir wollens halten ingemein,
Laßt doch nicht streiten mich allein!
Erbarmt euch übers Vaterland,
Ihr werten Deutschen regt die Hand!

Itzt ist die Zeit, zu heben an
Um Freiheit kriegen. Gott wills han.
Herzu, was Mannes Herzen hat!"

Zu einem klaren Programm faßt er seine Ideen zusammen, die früher formlos wogten.

Auf Rittertum und Bürgertum soll sich die neue Kaisermacht gründen; aus der großen Masse der Nation zieht sie dann ihre volkstümliche Kraft, und so wächst sie hinaus über das bevormundende Regiment der eigennützigen Fürsten und die aussaugende Gewalt des Klerikalismus.

Aber das Kaisertum soll auch Geld haben und Waffen. Es muß aus der jämmerlichen Notlage heraus, die es zwingt, um jeden Pfennig bei den Ständen zu betteln. Die Säkularisation allein kann da helfen. Die Zahl der unnützen geistlichen Prasser wird beschränkt, die Klöster werden aufgehoben, die Geldausfuhr nach Rom wird gesperrt. So wird alles, was in den Magen der Kirche floß, des Kaisers Gut. Er verfügt darüber nach freiem Ermessen. Aus diesen Mitteln füllt er den Kriegsschatz. Er schafft mit ihnen ein stehendes Heer aus Rittern und Landsknechten, aus Adel und Volk. Und diese Waffenmacht wird die Ehre der Nation wahren gegen Franzosen, Italiener und Türken.

Der Entwurf ist verheißungsvoll und kühn. Er bestrickt jeden, der mit schmerzlichem Empfinden der nationalen Krisis jener Tage gedenkt.

In Huttens Leben ist jetzt der große Moment gekommen.

Er ist frei von allem beengenden Zwang eines Dienstes, aber auch erlöst von der nagenden Not des Lebens. Franz von Sickingen hat ihn zu sich auf die Ebernburg genommen. Da sitzen die beiden Freunde in der Eintracht gemeinsamer Träume, und während draußen die Landstraßen unterm Schnee versinken, sehen sie von hoher Warte den Frühling, der übers deutsche Land kommen soll. Auf dem Tische liegen die theologischen Streitschriften aus Witten=

berg und Huttens eigene Dialoge, die er dem treuen Genossen zu Liebe verdeutscht hat. Gleich auf dem ersten Blatte stehen in der Zueignung die schönen, ehrlichen Worte: „Als ich auf das äußerste an Leib, Ehre und Gut von meinen Feinden genötigt war, bist du mir nicht mit tröstlicher Rede, sondern mit hülfetragender Tat begegnet, ja, mag ich sagen, vom Himmel herab zugefallen, ... hast, da mir aus Größe der Gefahr die Städte verschlossen gewest, alsbald deine Häuser, die Herbergen der Gerechtigkeit, aufgetan und also die angefochtene und verjagte Wahrheit in den Schoß deiner Hülf' empfangen und in den Armen deiner Beschirmung ganz kecklich gehalten .... Und wünsch' ich dir damit nicht, als wir oft unseren Freunden pflegen, eine fröhliche, sanfte Ruh', sondern große, ernstliche, tapfere und arbeitsame Geschäfte, darin du vielen Menschen zu gut dein stolzes, heldisch Gemüt brauchen und üben mögest."

Wie spricht aus diesen Worten der echte Hutten, der auch die Muße nicht zur Wiege der Unrast werden lassen will! In alle seine Berechnungen zog er das jung-edle Blut von Habsburg hinein. Und das war keine Phantasterei; die ganze Nation schaute nach diesem klopfenden Herzens aus. „O, daß Karl ein Mann wäre und für Christus den Kampf gegen Satanas aufnähme!" rief auch Luther. Aber auf seinem ersten Reichstage, den er zu Worms hielt, zeigte Karl V. dem deutschen Volke den Spanier. Er versagte sich allen Wünschen und ward zum Römling und suchte eine andere Stütze seines Thrones als den Adel deutscher Nation. Da löste sich Huttens Spannung in grimmige Enttäuschung und wilde Erregung. Und gleich ist er wieder mit dem Raufdegen bei der Hand und läßt sich nur mühsam von dem abenteuerlichen Gedanken abbringen, über die päpstlichen Gesandten wie ein Straßenräuber herzufallen. Dann setzt er sich an den Tisch nieder und geht in zwei kecken Schreiben den Kaiser selbst an, daß er das Römerjoch abwerfe: „Führe uns mitten in die Gefahr hinein, in die Schwerter,

in die Flammen; mögen alle Völker sich gegen uns scharen, aller Waffen nach uns zielen, wenn wir nur in der Gefahr unsern Mut erproben dürfen und nicht so niedrig, so unmännlich, ohne Waffen und Schlacht nach Weiberart unterliegen und dienstbar werden sollen!“

Warme Worte drangen dem kühlen Spanier nicht zu Sinne. Er verstand das alles nicht. Huttens politische Kombinationen waren auf Sand gebaut. Was seine Schriften verheißen hatten, verklang wie leerer Schall. Es blieb nur eine Möglichkeit — sie konnte seine Reputation herstellen oder ganz vernichten — die Revolution. Die Ritter gegen die Fürsten und Pfaffen! Es war zugleich eine Emanzipation aus der erdrückenden wirtschaftlichen Lage, in die der Adel geraten war. Durch eine Verquickung seiner Existenzfrage mit der reformatorischen Bewegung gedachte er die breiten Massen des Bürgertums zu gewinnen. Aber als Sickingen losschlug, hielten sich die Städter klüglich fern. Der christliche Adel deutscher Nation, von dem Hutten und auch Luther einst eine Regeneration des deutschen Lebens erwartet hatten, erlag auf der ganzen Linie und war politisch tot. Die Libertät der Fürsten bestimmte den Lauf der Geschichte. In tyrannos — mit der letzten verzweifelten Kraft eines Unterliegenden hat Hutten diese Worte durch die Zähne geknirscht.

Sickingen durfte auf seiner Feste Landstuhl den tapferen Soldatentod sterben, und seine fürstlichen Sieger grüßten den Sterbenden mit ritterlichen Ehren. Hutten mußte sich verkriechen und hörte hinter sich das Wort, das ihm schneidender war als alles Elend und leibliche Not: Er bellt, aber er beißt nicht!

Es will sich eine Bitterkeit gegen den plumpen Machtspruch des Schicksals jedem aufdrängen, der vor Huttens letzten Tagen steht. Auch hier die alte Melodie, so sterbenstraurig, wie Liebe mit Leide am Ende gerne lohnt. Er muß Heimat und Vaterland dahingeben. Seine Pfade verlieren sich in den Wäldern. Als er unstet

in Basel an Erasmus' Tür klopft, heißt ihn der Fürst der Humanisten, dem er im Geiste sich so treu beigesellt hatte, mitleidslos weitergehen. Der trübselige Zank, der sich darob vor dem literarischen Deutschland aus der Gereiztheit zweier scharfer Federn entspann, scheuchte den todkranken Hutten noch aus dem stillen Winkel auf, wo er sich zum Sterben niedergelegt hatte. An diesem Ärger ist er verblutet. Die letzte Wärme floß ihm aus Zwinglis und Öcolampadius' Händedruck zu. Denn die Schweizer allein besaßen ein mildes und ein ehrenhaftes Empfinden und die Mannhaftigkeit, es zu betätigen.

Auf der Insel Ufnau im Züricher See ist 1523 Ulrich von Hutten gestorben, bettelarm.

Ein loderndes Zürnen war seine Natur; man kann ihn sich nicht anders denken, als in gärender Leidenschaft und in heiligem Grimm. Wer schnell im Hassen ist, ist auch schnell im Lieben. Das steht der ritterlichen Jugend nicht schlecht. Und Hutten ist immer ein Junger gewesen. Wie herbe Waldluft kam es mit ihm in die dumpfen Gelehrtenstuben gefahren. Unter den ernsten Humanisten mit den feinen Falten um den bleichen Mund und unter den witzigen, aber im Grunde doch ängstlichen Spöttern hat seine Gestalt etwas unverwelklich Frisches und Herzhaftes. Man wird leicht sein Freund.

Den behutsameren Genossen fiel er wohl auf die Nerven, aber wirklich gram konnte ihm so leicht keiner auf die Dauer sein. Sie fühlten, daß sein Stürmen und Drängen etwas ergänzte, das ihrer Zahmheit fern lag. Die bedeutsamsten Äußerungen seines Geistes haben sie nicht verstehen können; die lagen jenseits ihrer gelehrten Sphäre. Wem er im Leben unbequem gewesen war, den versöhnte sein Tod. Melanchthon nahm sich seiner wacker an, als man ihn schmähen wollte, und Eobanus' Schmerz brach in die laute Klage aus: „Ach, du warst so liebenswert; keiner war so wie du den Schlechten gram und den Guten hold!" Veit Werler in Wiesen-

steig, ein schlichter Mann, fand die schlichtesten Worte: „Man machte Hutten zum Vorwurf, daß er oft allzu bitter geschrieben, daß er Schmähungen auf Schmähungen gehäuft, daß er viele mit mehr als tragischem Hasse verfolgt habe. Es sei so. Aber er war gereizt, war jung und tat es nur in der Hitze des Schreibens, machte auch niemanden verhaßter dadurch als sich selbst. Wir können nicht alle unserem Herrn und Meister Christo ähnlich sein, der nicht lästerte, wenn er gelästert ward ... Wie dem auch sei, ich wünsche Huttens Schatten eine leichte und nicht lastende Erde und duftende Krokusblumen auf sein Grab."

Der Künstler, der Huttens Bild in Holz schnitt, vergaß nicht den Lorbeerkranz auf seinem Haupte, den einst eine junge Mädchenhand geflochten und den sein Kaiser ihm vor allem Volk gereicht hatte. Wer aber sein rasches Leben überdenkt, sieht nur die hohlen Wangen und auf der Leidensstirn die Dornenkrone der Enterbten: Ecce poeta!




APOL
MERC
EXITVS ACTA PROBAT QVI BENE FECIT HABET
DVLCES RV̄PIS AMICICIAS
CVR MORS TĀ
QVID NON LIBITINA
RESOLVIS
GER·ILLVS 4
AMOR 4
EPIGRA 8
ODAR 4
OPERA EOR
SEQVVTVR ILLOS
D M S
FLETE PII VATES ET TVNDITE PECTORA PALMIS
VESTER ENIM HIC CELTIS FATA SVPREMA TVLIT
MORTVVS ILLE QVIDEM SED LONGV̄ VIVVS IN ĘVVM
CŌLOQVITVR DOCTIS PER SVA SCRIPTA VIRIS
CHVN·CEL·PRO·VIENNĘ LAVREĘ CVSTOS E COLLATOR
HIC IN CHRIS·QVIESCIT VIXIT AN·IXL·SAL·SESQVIMILL·
SVB DIVO MAXIMIL: AVGVST: ET VII
·H·B·



Konrad Celtis

1. Februar 1459 bis 4. Februar 1508



Der grobe Dorftölpel ist die amüsanteste Figur des alten deutschen Fastnachtsspieles, und wenn Dürer oder Hans Sebald Beham ihre Skizzen vom Marktplatz und aus dem Dorfwirtshaus holen, kehrt immer der Typus des Bauern wieder, der blöde vor sich hinstarrt oder verschmitzt lächelt oder mit seinem Weibe in ungemäßigter Plumpheit den wilden Hoppaldei tanzt. Aber unter dem Wuste jahrhundertlanger Rückständigkeit, die den Dorfbewohner zum billigen Gespött des Städters machte, wartete eine gewaltige Summe ungenützter Fruchtbarkeit und keimender Lebenskraft. Die deutsche Renaissance hat auch den Enterbten der Scholle eine Wiedergeburt gebracht. Viel Bauernblut steckt in den großen Söhnen dieser Zeit, und sie mochten es nicht verleugnen.

Wo uns etwas so recht Stiernackiges und Grobfäustiges in dem Gefüge der humanisten Geistesarbeit aufstößt, denken wir gleich an die eckige Art des germanischen Bauerntemperaments, und doch ist auch die Grazie zu den Söhnen des Dorfes gekommen.

Der größte, vielleicht einzige Poet der deutschen Renaissance war ein Bauernjunge, Konrad Celtis, der, ehe er seinen Familiennamen latinisierte, recht grausam prosaisch Pickel hieß.

Auf den lustigen Rebgeländen des Mains zwischen Schweinfurt und Würzburg lag sein Elternhaus, und von dem Sonnenglanz des fröhlichen Frankenweins, den sein Vater baute, hat er allezeit das Herz voll getragen. Die deutsche Kulturgeschichte kennt so viele Männer, die den Heimatfrieden dahingaben, weil sie den rebellierenden Jugenddrang nicht patriarchalischer Konvenienz zuliebe sänftigen konnten. Konrad Celtis gehört zu ihnen.

Man weiß nicht, welcher Lufthauch den berauschenden Duft eines ungebundenen Vagantentums in sein junges Leben trug, aber wir sehen, wie der Achtzehnjährige im Jahre 1477 mit einer leichten Schwärmerei für das klassische Altertum, das ein geistlicher Bru-

der ihm erschlossen, heimlich aus dem Hofe des Vaters schleicht. Auf einem Floß sitzt er unter den Schiffsleuten; es geht den Main hinunter und den Rhein, bis aus den Herbstnebeln über dem Wasser sich die Türme Kölns heben. Das ist sein Ziel. Er fängt an zu studieren und spinnt sich in den alten Scholastizismus ein, in dem die Universität erstarrt ist. Aber seine Träume hängen doch an den lachenden Bildern seiner Heimat, und immer muß er an die wogenden Kornfelder denken, an die Weinberge, die Wiesen, wo die wolligen Schafe gehen, und an den Hain, der von dem süßen Lied der Vögel erklingt.

Ein Lyriker steckt in ihm.

Da überkommt ihn das Unbehagen an aller konservativen Kölner Gelehrsamkeit und ihren heiligen Autoritäten Thomas von Aquino und Albertus Magnus. Eine Verdrossenheit umschleicht ihn über all den Folianten spitzfindiger Dialektik und verstaubter Weisheit, die ihn von Sonnenschein und Blütenduft scheiden. Noch später hat er mit herzhafter Bitterkeit spotten müssen, wie man auf Deutschlands hohen Schulen allein für die Logik einen Kursus von fünfzehn Jahren gebrauchte und die Namen Sokrates und Plato nur bei Gelegenheit unfruchtbarer Spekulationen nannte. Um so tröstlicher werden ihm die humanistischen Studien, die er 1484 zu Heidelberg im lebendigen Verkehr mit edlen, universal gebildeten Männern, mit dem Kanzler Dalberg und mit Rudolf Agricola pflegen kann. Sie fordern keine Verleugnung seiner Individualität, denn was er an pochender Lebenslust und ewigem Lebenswert aus den Büchern der Alten klingen hört, das sind die Schwingungen seiner eigenen Seele. Ob sich die Antike elegant horazisch gibt, ob sie rhetorisch in Ciceros Pose zu ihm kommt oder philosophierend in Platos Art — immer führt sie ihn zu lachenden Gefilden, auf denen er sich ausleben kann. Da lockt ihn die Welt; und sie ist so schön in ihrer ganzen bunten Fülle und mit aller ihrer sinnlichen Anmut. Er muß sie fassen, muß alles sehen, alles lernen, alles ge-

nießen. Eine brausende Lebensenergie, eine elastische Begeisterung bebt in seinen Nerven, die nichts gemein hat mit dem schwächlichen Tändeln süßlicher Anakreontiker. Und geht des Lebens ernstes Führen drüber verloren — was liegt ihm daran!

Er ist nicht der Mann, am warmen Ofen unsichtbar und in der Stille den Schatz gelehrter Forschung zu hüten, er muß mit behenden Füßen die heilige Flamme über das weite Land tragen.

Seine Wanderfahrten sind Missionsreisen. Er wirbt für den Humanismus. Er hat keinen akademischen Grad, aber Magister, Doktoren und Studenten laufen ihm doch in Scharen zu, wenn er mit seinem warmherzigen Pathos — das ihn so gut kleidet, weil es ehrlich ist — ciceronianische Rhetorik und horazische Poetik lehrt. Man fühlt, wie unter dem lebendigen Odem dieses Mannes ein Stück der Antike nach dem anderen rosige Wangenfarbe gewinnt, und wie von dem Enthusiasmus seiner innersten Seele ein Impuls alle Herzen zu höherem geistigen Flug hinreißt. Auf seiner lateinischen Redeweise, die sich leicht zum flüssigen Verse fügen kann, liegt ein Reiz, der wundersam in den Ohren klingt. Ein Dichter, kein Gelehrter spricht so.

Er kehrt in Erfurt ein, in Rostock und Leipzig. Es zieht ihn 1486 nach Italien; er kommt nach Rom, nach Florenz, Bologna, Ferrara, Padua, Venedig. Überall sucht er die Männer auf, die in der jungen Wissenschaft glänzen. Aber schon ist er zum seßhaften Studium verdorben; er findet nur Zeit zum Interview. Seine Unrast sehnt sich nach Taten. Schon nach sechs Monaten wendet er sich durch das Etschtal zum Rhein zurück.

Er trägt eine Idee, die ihn nicht mehr losläßt, die seinem Leben die Richtung und seiner Kraft die Befriedigung gibt.

Es ist ein kluges System humanistischer Propaganda. In Rom hatte er eine der freien gelehrten Gesellschaften kennen gelernt, die Platonische Akademie, deren Haupt Pomponio Leto war. Die fein pointierte Art gewandter Unterhaltung, die zwanglose und doch sich

beherrschende Form des Ideenverkehrs unter hochgestimmten Naturen, die jeden, auch den bedenklichsten Stoff durch eine geistige Verfeinerung hindurchgehen ließen, selbst der äußere Zuschnitt einer eleganten geselligen Kultur, die zugleich des Priesterlichen und Weihevollen nicht entbehrte, — das alles berückte und bestach den armen nordischen Vaganten. Er gedachte, nach diesem Muster auch in Deutschland überall gelehrte Genossenschaften zu begründen, sie alle untereinander in engster Beziehung zu halten und von ihnen aus mit wohlüberlegter Strategie den Kampf des Humanismus gegen den Scholastizismus zum glorreichen Ende zu führen.

Celtis war ein antreibender Geist mit einer Spannkraft ohne Ermattung. Und die äußere Qualifikation, die die Menge nicht entbehren mag, gab ihm Kaiser Friedrich III., als er ihn in Nürnberg 1487 auf einer Fürstenversammlung zum Dichter krönte. Celtis hat sich selbst stets als den ersten deutschen poeta laureatus bezeichnet, und man begreift wohl seinen Stolz. Vor Jahren hatte dieselbe Auszeichnung durch den Kaiser der vornehme Enea Silvio Piccolomini erfahren, der dann auf dem Stuhle Petri saß, — und in der Libreria des Doms von Siena malte dann Pinturicchio die Szene mit allem dekorativen Prunk zum ruhmvollen Gedächtnis. Die Deutschen machten nicht so viel Wesens. Der Nürnberger Chronist schreibt nur summarisch im trockenen Ton: „Damals ist Konrad Celtis, der Schrift ein hochgelahrter Mann, mit einer Poetenkron gekrönt und auf der Bahn gerennet und gestochen worden."

In Krakau, an der Ostmark deutschen Wesens, stiftete Celtis seine erste gelehrte Gesellschaft, die Sodalitas litterarum Vistulana. Er durchzieht dann Böhmen, Mähren, Ungarn, ist in Ofen und in Wien, wandert nach Passau ins Bayernland, pilgert über Regensburg nach Franken, sucht Tübingen auf und Heidelberg und Mainz, und mit einer Fahrt nach dem Niederrhein und dem Moselland, nach Hessen und Niedersachsen, nach Bremen und Hamburg und Lübeck beschließt er endlich seine Missionsreisen. Überall in

den Städten, wo er zu längerer oder kürzerer Rast einkehrt, hält er Wandervorträge über Poetik und Rhetorik, läßt er sich feiern, gruppiert die Anhänger des Humanismus, Theologen und Juristen, Ärzte und Mathematiker und Dichter zu Sodalitäten und weiß einflußreiche Männer für die Leitung zu gewinnen. Die Pflege der freien Geisteswissenschaft, vor allem der alten Sprachen, der platonischen Philosophie und der schönen Künste soll von diesen Zentren das ganze Vaterland durchdringen. Daneben stöbert er in allen Klöstern nach seltenen Büchern und kostbaren Pergamenten und plant die Herausgabe wertvoller Handschriften. Überall ist er mehr glücklich anregend als mühsam ringend.

Aber der Fanatismus der Wissenschaft hetzt ihn nicht, und das Apostelleben, so aufreibend es sein mag, hat für ihn auch noch eine vergnügliche Seite.

Celtis ist einer der ersten, die das Reisen sich zu einer Lust erhöhen, weil sie einen Sinn für Land und Leute haben. Diese Vertrautheit mit der Natur, die wohl ursprünglich in seinem Bauernblut liegt, ist ihm ein goldner Schatz, den er vor den meisten seiner Genossen voraus hat. Seine Freunde rühmten, als sie einmal sein Leben zu einer kurzen Biographie zusammenstellten, daß er die Sonne liebte und die Wälder und die Berge. Die große Einsamkeit machte er sich zum Tempel, und er glaubte die Gottheit hier vernehmlicher zu hören als zwischen den engen Kirchenmauern, die ihn drückten. Hic mihi magna Jovis subit omnipotentis imago, templaque summa dei. „Laß den väterlichen Herd", singt er, „und schaue fremde Gestirne, wenn du himmlische Pfade wandeln willst. Wo du stirbst, ist einerlei; überall führt der gleiche Weg von der Erde in Jupiters Saal." Sein pantheistischer Hang sucht die Seele in der Natur, aber seine Sinne hängen an der bunten Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsformen. Das Geographische interessiert ihn und das Ethnographische, das Soziale und das Historische. Skizzen von reicher Farbenpracht und wirksamer Greifbarkeit fließen so in seine

Feder. Nur Albrecht Dürer und Pirckheimer konnten mit solcher Liebe das blühende Leben am Wege aufnehmen. Doch so wie er hat keiner das deutsche Land von Westen nach Osten, von Süden nach Norden durchmessen und mit einer künstlerischen Inbrunst erfaßt.

In seinen poetischen Reisebildern schildert er die Fülle des Geschauten: die Karpathen und das rote Gras der Weichselniederung, die schmutzige Königsstadt Krakau, das goldene Ungarland, Ofen, Regensburg, Nürnberg, das lustige Heidelberg und so viele andere Städte, die Salzbergwerke von Wieliczka, „diese lichtlose Welt, von trüben Sternen durchwebt", das Drususmonument in Mainz, eine Jagd auf Auerochsen, ein bajuvarisches Weingelage, die Galanterie der Polen, den blassen Teint und die glühenden Augen ihrer Frauen.

Als dann eine Krankheit und wohl auch der Mangel an Geld den Nimmermüden zwingt, an dem baltischen Meeresufer Halt zu machen, läßt er doch seine Sehnsucht über die Wellen nach den fernen Küsten fliegen. Und er weiß sich leicht genug nach Poetenart zu trösten. Seine Phantasie und die Lust zu fabulieren führen ihn über den sturmerregten Ozean bis zur Insel Thule, die sich aus eisigen Fluten erhebt, und in munteren Versen schließt sich diese erdichtete Odyssee harmlos seinen erlebten Abenteuern an und täuscht vier Jahrhunderte lang die Leser.

Zu aller Zeit ist Celtis in der Natur jung geblieben und hat sich aus ihr die Kraft geholt, die seine Eigenart nicht im lateinischen Phrasenmeer der neuen Klassiker untergehen ließ. Seine Beschreibung Nürnbergs, die einer späteren Zeit angehört, bewahrt den Duft unvergänglicher Frische, ob er inmitten der umgebenden Landschaft eine Gesamtaufnahme der Stadt gibt mit ihren Wällen und Mauern und Toren, ob er hineingeht und an den zierlichen Giebelhäusern sich freut, ob er die Straßenpflasterung und Wasserleitung, die Hantierungen der Bürger, ihr Gebahren und ihren Charakter,

ihre Lustbarkeiten und modischen Trachten beobachtet, ob er endlich liebliche Genreszenen auf der Gasse, auf der Hallerwiese und auf der Bleiche festhält und Humoresken aus der Vergangenheit dazwischenflechtet.

Konrad Celtis hat seine Wanderskizzen nach den vier Himmelsgegenden disponiert und jedes Büchlein im Geiste einer Dame zu Füßen gelegt, deren Liebenswürdigkeit sein so leicht entzündbares und so leicht sich abkühlendes Dichterherz in Feuer gesetzt hatte. Darum nennt er seine Gedichte auch nach Ovids Vorgang Amores. „Nichts Schöneres gibts auf Erden", gesteht er, „als eine freundliche Maid, die Gott zur Sorgentilgerin schuf." Aber er denkt dabei an sehr leicht geschürzte Dirnen. Es steckt viel Sinnlichkeit in ihm, und wie der bewunderte Römer spitzt er die Feder oft mit cynischer Lust zur Schilderung erotischer Situationen und pikanter Szenen, die sich gern an unverhüllter Nacktheit behagen. Jeder Mensch — war einer seiner Wahlsprüche — muß Dummheiten machen. Die Zeit, für die er schrieb, neigte nicht zum schnellen Erröten und tat gern aus dem Becher derber Sinnenlust ihren kräftigen Zug. Und den moralischen Eiferern empfiehlt er, das hohe Lied Salomonis zu lesen: „Mögen jene nach ihrer Weise leben, die sich um Christi willen dem Cölibat geweiht haben, wir wollen es mit dem griechischen Sprichwort halten: der Weise wird lieben und der Narr sich zu Tode quälen!"

Ob Celtis wirklich mit Naivität erzählt? Ob nicht seine Renommisterei, die den galanten Abenteuern italienischer Roués nichts nachgeben wollte, ihn seine Schwerenöterrolle bisweilen stark übertreiben heißt? Jedenfalls ist es kaum ein Urteil aus Überzeugung, sondern mehr ein stilles Sich-Schämen, wenn er die Phrase braucht, daß aus der unverschleierten Darstellung seiner Liebesfahrten die Jugend sich eine heilsame Moral nehmen solle.

Die letzte seiner vier angesungenen Geliebten, die nordische Barbara, ist eine Fiktion, die anderen, die aristokratische polnische

Hasilina, die kleine putzsüchtige Elsula aus Regensburg und die kokette Mainzerin Ursula, sind von Fleisch und Blut. Ihre Hingebung hat ihm wonnige Stunden bereitet, aber nirgends kann er doch einen zarten Klang herzlicher Innigkeit für sie finden. Alle seine Liebe ist ihm nur eine amüsante Reihenfolge interessanter Liaisons. Nicht einmal den guten Ton besitzt er, der sich scheut, die Geliebte bloßzustellen. Hasilina von Rytonicz saß einst zu Krakau in peinlichster Verlegenheit beim Mahle, als ein Gast arglos Celtis' Verse vorlas, die von allen ihren intimen Gunstbezeugungen sangen und selbst den Namen nicht verschwiegen; und wir haben noch den bitterernsten Brief, der ihre Vorwürfe zu dem undankbaren Dichter trug.

Schlaf, Wein, Freundschaft und Weisheit sind die Tröster des Lebens — hat er einst gesagt; er vergaß die Frauen, deren gerade er nicht entbehren konnte. Und schenkten sie ihm keine Liebe mehr, so mochte er doch auf ihre Huld nicht verzichten.

Die Frauenbewegung der Renaissance in Deutschland beschränkt sich auf wenige wesenlose Namen; nur eine ist Persönlichkeit — Charitas Pirckheimer. Sie verstand Latein und las gern die Briefe der weisen Männer, die im gastlichen Hause ihres Bruders sich einfanden. Wenn sie auch hier aus der humanistischen Gelehrsamkeit sich überall nur die Bissen holte, die ihrer strenggläubigen Frömmigkeit bekömmlich schienen, so suchte sie doch den Geist zu begreifen, der in der jungen Wissenschaft lebte. Sie war etwas ganz Neues im deutschen Kulturleben, und Celtis, den das Sensationelle anzog, wurde zum Verkündiger ihres Ruhmes. Die Reize körperlicher Anmut konnten seine Huldigung nicht herbeilocken, denn die Frau wohnte hinter den hohen Mauern des Nürnberger Klarissinnenklosters. Er widmete ihr mit galanter Beziehung die Werke der sächsischen Nonne Roswitha von Gandersheim, die mit ihrer klassischen Gelehrsamkeit und ihrer schriftstellerischen Gewandtheit inmitten einer geistig unbehülflichen Barbarei fast

wie ein Wunder sich erhob. Celtis' glücklicher Spürsinn hatte den alten Kodex im St. Emmeranskloster zu Regensburg entdeckt. Die lateinische Antwort der Pirckheimerin begeisterte dann den Dichter zu einer Ode, die sie in klangreichen Versen als Zier Germaniens pries, ihrer Gelehrtheit Palmen streute und von ewiger brüderlicher Liebe schwärmte. Der Esprit des Poeten zog die Frau an; aber sein Wesen begriff sie nicht, wenn sie in einer Antwort, die ihr Bruder vorher korrigiert hatte, ihn mit gestrenger Miene ermahnte, daß er sich von den Göttern des Olymps, deren Schemen in seinen Liedern spukten, zu Christus wende: „In der heiligen Schrift finden wir die kostbarsten Perlen, denn auf jenem Acker des Herrn zieht die Gotteswissenschaft aus der Schale den Kern, aus dem Buchstaben den Geist, aus dem Felsen das Öl, aus den Dornen die Blüte."

Damals erwog Celtis die Idee, sich in Nürnberg, wo ein Zirkel gleichgesinnter Genossen ihn fesselte, seßhaft zu machen, und sein Lobbüchlein von der edlen Stadt entstand damals. Nur hatte der Magistrat, auf dessen Unterstützung er rechnete, keinen Mäcenatengeist. Aber in Ingolstadt bot ihm der Bayernherzog eine Professur für Rhetorik und Poetik. Hier hoffte der fahrende Humanist endlich zur Ruhe zu kommen. Allein, was die empfindsame, fromme Nürnbergerin in seinen Gedichten als heidnische Indecenz gespürt hatte, das griffen täppischer die Scholastizisten an der Universität heraus und klopften darauf mehr mit blindem Eifer als mit Klugheit.

Celtis war naturgemäß, wie alle Humanisten, ein rühriger Pfaffenfeind, dessen bittere Kritik an das verweltlichte Kirchentum tastete, dessen lose Lästerlippen sich oft genug über die dummen, wollüstigen, gefräßigen, habgierigen Geschorenen rümpften, diese „stinkenden Kutten, verkappten Höllenhunde und Nachtgespenster", — aber ein Apostat war er nicht. Die fröhlichen Heidengötter, die in seinen Oden und Elegien ihr Wesen treiben, sind doch nicht

mehr als poetische Dekorationen, die dem Geschmack der feinen Welt unentbehrlich waren, und ganz unbedenklich kann er neben ein Lied, das den Apollo, den Gott der Dichtkunst, feiert, ein paar Verse setzen, in denen er sein Seelenheil dem Schutze der Jungfrau Maria empfiehlt. Der heute in dumpfen Kirchenhallen sich beengt fühlt und dafür beim lustigen Konvivium dem Bacchus Opfer bringt, wallfahrtet morgen, wenn die Gicht zu ihm geschlichen kommt, zur Gottesmutter nach Alt-Ötting.

Celtis' Professur in Ingolstadt ist ein Bummelleben, anstößig genug für die pedantische Magisterclique um ihn herum. Noch kann er sich nicht in das Philisterium einreihen. Er unterbricht den Kursus seiner Vorlesungen, wenn es ihm gerade paßt; ist plötzlich über alle Berge, wenn ein ferner Freund ihn zur Weinlese ladet, und taucht unerwartet wieder auf, sobald ihn die Laune treibt. Nur beim Wein und auf der Landstraße ist ihm wohl. Neun Kannen erlauben ihm die neun Musen, die zehnte gibt Apollo zu. Doch auch an den ewig Heiteren hängt sich grau und zähe die Verdrießlichkeit des Alltags. Er fängt an zu nörgeln. Die ihn umgeben, sind Dummköpfe, Barbaren, Wilde, Rübenfresser. Das feuchte Klima drückt ihn, das Essen ist ihm zu grob, das Bier zu sauer, die Seele der Kleinstadt zu öde und trist. Engherzige Universitätskabalen vergiften ihm den Atem, und selbst die Frauen, die ihm allerorten so viel Huld geboten, ärgern ihn hier.

Da kommt der große Glanz seines Lebens. Der Kaiser Maximilian ruft ihn 1497 als Professor der Dichtkunst und Eloquenz nach Wien.

Mit einem bacchantischen Entzücken stimmen hier die Mitglieder der Gelehrten Donaugesellschaft, die er einst begründet, ihre Harfen, wie einem Heiland und Liebling des Volkes jauchzen ihm ihre Hymnen zu, immer wieder klingt die Melodie: „Du kommst, du leuchtende Zier Germaniens, und führst vom kastalischen Quell und von den Berggeländen des Helikon die lorbeergeschmückten

Musen zur Donau .... Wie einst Äneas aus dem brennenden Troja die Penaten nach Latiums Küsten trug, bringst du uns das Licht, das die Finsternis verscheucht .... Sei gegrüßt, heiliger Priester des gelockten Apoll. Solange die Sterne ihre Bahnen wandeln, sollst du gepriesen sein!"

Es liegt viel poetischer Überschwang in dem Jubel, aber Celtis bewahrte die Berauschten vor der Nüchternheit des Erwachens. Noch war er kein verbrauchter Mann, kein plumulus, kein Freund des weichen Federbetts. Eine Beweglichkeit sondergleichen ist diesem Geiste eigen. Mit seiner schöpferischen Initiative bringt er Atem und Leben in den Stoff, formt die Elemente moderner Kultur zu organischen Gebilden. Drum feierten seine Genossen, die sein Wesen wohl verstanden, seinen Geburtstag als das Auferstehungsfest der deutschen Wissenschaft.

Die Weltanschauung der Antike kleidet keinen Humanisten so natürlich und anmutig wie ihn; er ist „der deutsche Erzhumanist". Zu einem beglückenden und beglückten Wirken läßt er seine Kräfte ausgehen. Kein Beispiel zeigt besser, was der rechte Mann leisten mag, wenn er seinen rechten Platz findet.

Celtis lehrt an der Universität, die damals fünftausend Studenten zählt, Rhetorik und Poetik; er treibt mathematische, astronomische und philosophische Studien, dichtet Oden und Epigramme und selbst eine Komödie; er besorgt die Herausgabe alter Klassiker und germanischer Geschichtsquellen; er hält durch einen fleißigen Briefwechsel die Verbindungsfäden der gelehrten Gesellschaften in seiner Hand; er leitet die kaiserliche Hofbibliothek und ist der Mittelpunkt der Donausodalität, die unter ihm sich zu einer Akademie der Wissenschaften hebt und durch hundert kleine Adern den Geist der Moderne in die Weite strömen läßt. Auf seine Anregung gründet Maximilian 1501 das Collegium poetarum et mathematicorum, das mit der Universität verbunden ist und eine Fakultät der humanistischen Studien sein soll. Im St. Annen-

kloster werden die Kollegiensäle eingerichtet, die Wohnungen der Professoren und die Bursen der Scholaren. Celtis ist der Vorsteher. Ihm überträgt der Kaiser das Privilegium, selbst von nun an die Dichterkrone zu verleihen, und er führt das Siegel, das den flöteblasenden Merkur und den schlangentötenden Apollo zeigt. Auf einem Holzschnitt, den man Albrecht Dürer zuschreibt, sieht man die Insignien der Hofpoeten abgebildet, das Scepter und den silbernen Lorbeerkranz, beide mit dem Doppeladler des Reiches geschmückt.

In allem Schaffen des gewandten Mannes liegt etwas Reformatorisches, etwas Neuzeitliches. Schon in einer Rede, die er einst in Ingolstadt gehalten hatte, wandte er sich mit harten Worten gegen die jämmerliche Ignoranz der geistlichen und weltlichen Fürsten in Deutschland und klagte bitter über die Rückständigkeit der Universitätsprofessoren und ihre abstruse Methodik. In Wien konnte er nun zeigen, ob der Humanismus wirklich die Kraft besaß, um ein junges Geistesleben erblühen zu lassen. Denn wenn auch noch die Pedanterie des alten Scholastizismus es an kleinlicher Rancune hier nicht fehlen ließ, so machten guter Boden und gnädiger Sonnenschein doch die Wiener Universität zu einem prächtigen Versuchsfeld.

Eine kaiserliche Verordnung, die Celtis zwei Jahre nach seiner Ankunft erwirkte, atmete durchaus schon den frischeren Geist. In der artistischen Fakultät sollten die humanistischen Vorlesungen für alle obligatorisch sein, die den Magistergrad erstrebten. Ein besonderer Kursus mußte der Stilistik dienen, und die Pflege der römischen Dichter, besonders des Virgil wurde zur Pflicht. Vor allem aber gewann die Realwissenschaft zum ersten Male einen selbständigen Platz.

Celtis besaß trotz seines Vagantentums ein solides Wissen und einen Lerntrieb, der überall ernten ging. Er wahrte sich vor kurzsichtiger Einseitigkeit. Er war einer der ersten Deutschen, die über

die Schwierigkeiten der griechischen Linguistik hinwegkamen. Er hat in Krakau zwei Jahre lang Astronomie und Mathematik aus den besten Quellen geschöpft und hat sich sogar die böhmische und die polnische Sprache zu eigen gemacht.

Vivus vivis prodesse debet ist einer seiner Wahlsprüche. Er speichert sein Wissen nicht in lichtloser Schatzkammer auf, er will es lebendig machen; und in der Art, wie er das tut, ist er originell und modern. Die alten unbehülflichen und entsetzlich langweiligen scholastischen Leitfäden verbannt er, und er setzt geschmackvollere, die er selbst geschrieben, an die Stelle. Ihr Stil, ob Poesie ob Prosa, weckt Vergnügen.

Seine philosophischen Vorlesungen ruhen auf der Lehre Platos, aber es drängt doch den Mann, den das Leben herumgeworfen hat, zu bekennen, daß über allen geistvollen Problemen eine gesunde Lebensweisheit steht. So gibt er denn die Sprüche der sieben Weisen Griechenlands heraus und eine Epigrammsammlung, die er sich als ein Haus- und Familienbuch philosophischen Wissens gedacht hat.

In Versen kündet er am schwarzen Brett eine Vorlesung über die Geographie des Ptolemäus an; er legt dann den griechischen Urtext zu Grunde, interpretiert ihn lateinisch und deutsch und bringt schon einen Globus ins Kolleg, um das Sachliche mit dem Literarischen zu verbinden. In seinen rhetorischen und poetischen Übungen läßt er die Studenten Aufsätze und Oden abfassen. Wenn er einen römischen Klassiker behandelt, führt er gern die Hörer über das ganze Gebiet der antiken Kultur dahin. Plautus und Terenz läßt er durch die Scholaren aufführen, und wenn er Tacitus' Germania mit ihnen liest oder sie die Geschichte Friedrich Barbarossas lehrt, läßt er immer die erstorbene Vorzeit in die frische Welt der Gegenwart hineinblicken, die ihm auf seinen Wanderungen so vertraut geworden ist. Überall warmes Erfassen und lebendiges Gestalten, daß das Wissen zu einer wahren Renaissance werde.

Was durch Celtis' Tätigkeit wie der Herzschlag geht, das ist sein wurzelkräftiges Vaterlandsgefühl. So stark ihn auch die Antike berauschen mochte, seine nationale Eigenart hat sie ihm nicht ausgesogen. Ja, er spürt einen Rassenhaß gegen das Römervolk in sich und sieht über den Spuren seiner großen Vergangenheit immer nur den Moder der Gegenwart und die Verkommenheit der Epigonen. Nicht länger als ein halbes Jahr hatte er es in dem ersehnten Lande Italia ausgehalten, und seine Landsleute hat er später immer gewarnt, dorthin zu ziehen. Er sieht schon die Zeit nahen, da die Italiener über die Alpen kommen, um auf deutschen Hochschulen Jurisprudenz, Medizin, ja selbst Poesie zu lernen. Dasselbe nationale Bewußtsein warf er auch gegen die Tschechen auf, so daß er einst aus Prag auf heimlichen Pfaden vor den Drohungen des Pöbels fliehen mußte, als er dessen slavische Empfindlichkeit durch rücksichtslose Spottverse auf den patriotischen Fanatismus der Böhmen, ihren Utraquismus und ihre Vorliebe für Erbsen und Speck gestachelt hatte.

Celtis freut sich der Größe seines deutschen Heimatlandes, das der Welt die Buchdruckerkunst bescherte, das er in Jugendrüstigkeit voll trunkener Schaulust durchwandert hatte und das er in seinen Liedern zu preisen nicht müde ward. Gerne versenkt er sich in die Geschicke der ruhmvollen Vergangenheit, in das wuchtige Heroentum der germanischen Völkerwanderung und in den strahlenden Ritterglanz der Hohenstaufen. Auch diesem stolzen Weltalter will er eine Renaissance bringen. Er plant ein Riesenwerk, eine Germania illustrata, ein Gesamtpanorama des deutschen Volkes, das sich wahrheitsgetreu und farbenfroh aus historischen Dichtungen und kulturgeschichtlichen und geographischen Schilderungen aufbauen soll. Das Monument hat er nicht vollenden können — aber was hat die Begeisterung eines einzelnen für Werksteine herbeizuschaffen vermocht!

Er hat die Germania des Tacitus zum ersten Male in Deutsch-

land herausgegeben und hat in Speyer die große Reisekarte des römischen Reiches gefunden und für ihre wissenschaftliche Verwertung Sorge getragen. Er hat die Werke der Roswitha und das Heldengedicht Ligurinus von den Taten Barbarossas veröffentlicht und dabei zwei denkwürdige Geschichtsquellen so überraschender Art geöffnet, daß man sie in einem überkritischen Jahrhundert für kühne Erfindungen seines eigenen Geistes hielt. Er forschte in der Gotengeschichte des Jordanis und wollte nach Virgils Vorbild aus ihr ein Epos dichten, das die Sagenzeit Dietrichs von Bern besang.

Und was er so aus Altertum und Mittelalter zum Leben erstehen ließ, das sollte dann in ein Heldengedicht von Kaiser Max und seinem Ruhme ausklingen.

Was will uns heute gegen dies gesunde und rüstige Schaffen, das die Frucht aus dem Boden der Heimat holte, das gespreizte Tändeln mit all den Göttern Griechenlands bedeuten! Und wie verheißungsvoll ließ sich alles an! Noch ging im deutschen Bürgerhause das Reckentum der Vorzeit um, lebten Dietrich und Hildebrand und Etzel und Siegfried. Und zur selben Zeit gab Celtis' Freund Kuspinian, der in seiner Jugend das Leben des österreichischen Markgrafen Leopold des Heiligen besungen hatte, die Weltchronik Ottos von Freisingen und dessen Geschichte Kaiser Friedrichs heraus, schrieb einen Fürstenspiegel von Cäsar bis auf Maximilian und stellte eine quellenmäßige Historie Österreichs zusammen. Emsiges Forschen und glückliches Schaffen auch in den anderen Pflegstätten des Humanismus. Peutinger edierte den Jordanis und den Paulus Diaconus, und Wimpheling verfaßte seinen Abriß der deutschen Geschichte.

Bei aller seiner emsigen Gelehrten- und Patriotenarbeit blieb Konrad Celtis Zeit seines Lebens ein Poet.

Er versuchte sich in Wien auch als Dramatiker und dichtete ein Sing- und Tanzspiel ludus Dianae, das er mit seinen Freunden

auf der Burg zu Linz vor Maximilian und seiner Gemahlin aufführen durfte. Es ist eine dekorative Renaissancephantasie, ein höfisches Gelegenheitsgedicht, das selbstverständlich die hohen Götter des Olymps, Diana mit ihren Nymphen, Bacchus mit seinen Faunen und Silen mit seinen Bacchantinnen aus Wäldern und Fluren aufbietet, um dem verehrten Kaiser eine Huldigung zu bringen.

Als Lyriker steht er höher.

Der Humanismus machte freilich das Dichten zur Modesache und Standespflicht. Hermann von dem Busche gesteht es einmal harmlos ein, daß er Verse baue, weil die anderen es auch täten. Wie ein artiges und vornehmes Unterhaltungsspiel erscheint die Poesie, schimmernd in konventionellen Galanterien und in den höfischen Floskeln des augustischen Zeitalters. Auch Celtis hält seine schöne Kunst für eine Fertigkeit, die erlernbar ist, für ein Kunsthandwerk des Geistes.

Und doch hat er auch wieder so hoch gedacht von der Gabe Apollos. Als eine göttliche Inspiration faßt er dann das Dichten auf, und er rühmt die Ewigkeitsdauer seiner Werke und weist entrüstet die neun Goldgulden zurück, mit denen die Nürnberger ihn einmal für seine Verse ablohnen wollen. An Gelderwerb, der die Finger der Juristen und Mediziner schmutzig macht, denkt kein wahrer Poet — so meint er — und Ehe und Familienleben sind Bleigewichte, die den freien Aufschwung des Genius hemmen. Die candida libertas ist die Sphäre der Dichtkunst.

Celtis ist bisweilen mehr Virtuos als Künstler. Aber seine humanistischen Zeitgenossen und Nachfolger überragt er doch alle als Dichter. Da gebärden sich manche genialisch; er ist ein Genie. Ihm ist das Dichten zur Notwendigkeit geworden. Er hat die Gabe, die Natur zu sehen, und er vermag es, in seine Worte sein volles Temperament zu legen. So erheben sich seine Poesien gar oft zur Schönheit. Nicht immer. In der Leichtigkeit, mit der sich ihm die

Gedanken zu Versen formen, in der Gewandtheit, mit der er seine Empfindungen dem Geist der römischen Klassiker anpassen kann, liegt die Gefahr. Da schweigt die unbefangene Seelensprache, und die geistvolle und gezierte Reflexion kommt zu Worte.

Es ist das Wesen der wahren Kunst, daß sie sich ihr eigenes Ausdrucksmittel schafft. Die gesamte lateinische Verskunst mußte daher für die Deutschen eine fremde Attitüde bleiben. Ihre Laute verwehen am Ohr wie der Klang der Schelle, während das, was der naive Volksmund unter der Dorflinde und auf den Gassen damals sang, was Luthers urkräftiger Gefühlsdrang im Kirchenliede ausströmen ließ, noch heute den Weg zum Herzen findet.

Unter den deutschen Humanisten gibt es keinen modernen Ästheten, dessen Sinne an der Erscheinungswelt des Schönen hängen, dessen Nerven unter der Suggestion des intim Künstlerischen stehen. Auch Celtis ist keine Künstlernatur in diesem Sinne, nicht einmal ein Kunstverständiger; aber er ist ein Verehrer der Kunst, die er als ein Bildungsmittel des Geistes und als eine Kulturmacht schätzt. Dies Moment ist für seine Würdigung immerhin nicht unerheblich. In Deutschland brachte er wohl die ersten klassischen Dramen zur Aufführung .... „das war ein höchst merkwürdiger und von mir und den anderen nie gesehener Actus" bemerkt der Universitätsrektor dazu. Er drang darauf, daß die Aula der Wiener philosophischen Fakultät mit Wandgemälden verziert wurde, und trug selbst in die Bücherillustration seiner Zeit eine Fülle neuer Renaissancemotive hinein. Er liebte Gesang und Saitenklang, hob die Pflege der Musik an der Universität, verfaßte zusammen mit Petrus Tritonius eine Harmonienlehre und gab eine Anzahl eigener und horazischer Oden mit Melodien und Flöten- und Lautenbegleitung heraus .... „dreimal und viermal selig das deutsche Land, das jetzt nach griechischem und römischem Brauch seine Lieder singt!" Seit Celtis' Tagen ist die heitere Stadt an der blauen Donau eine Heimat der Komponisten geworden.

Kaiser Ferdinand ließ fünfzig Jahre nach Celtis' Tode in dem großen Hörsaal der philosophischen Fakultät inmitten der Bildnisse habsburgischer Fürsten und alter Philosophen auch das Bild des verdienstvollsten Wiener Humanisten aufhängen. Es ist uns verloren. Wir haben dafür ein paar Holzschnitte von Albrecht Dürer und Hans Burgkmair mit seinem Porträt. Aber man liest aus diesen Blättern wenig heraus, denn die leichthändigen Illustrationen wollen mehr durch die Embleme der Hofpoetenwürde als durch den Ausdruck des Gesichtes den Dichter kennzeichnen.

Dürer gibt ihm ein rundliches, festes Doppelkinn und in den Augen das Leuchten des Blickes, das seine Freunde rühmten. Burgkmair hat die Züge schlaff und welk geschnitten und die Augen müde unter den Lidern liegend.

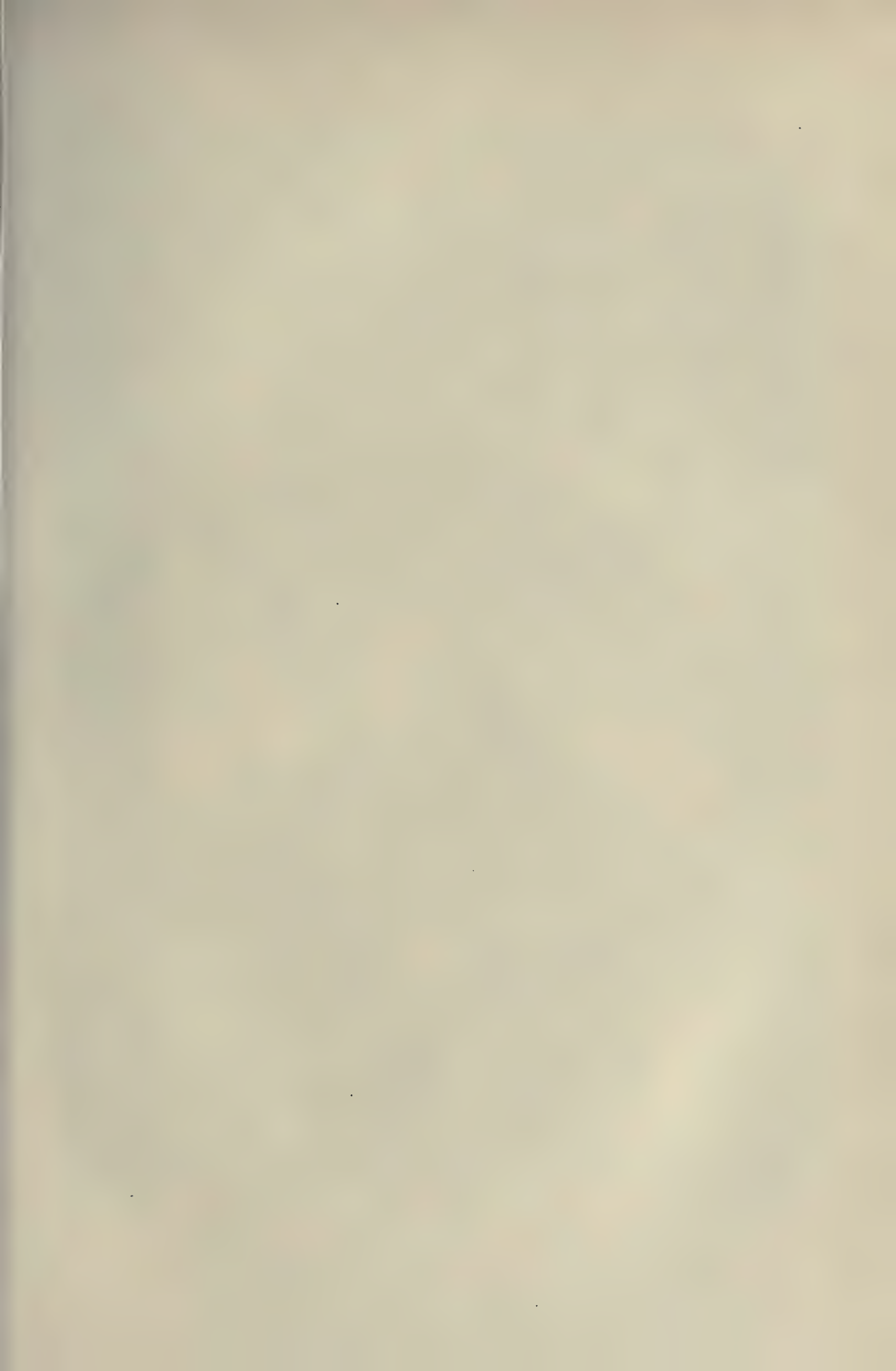
Der erschöpfte Körper versagte dem Geiste vor der Zeit. Die Jahre waren ihm entflohen, wie ein Dreigespann — so sagte er einst — das durch die Pußta saust. Als seine Freunde ihn an der Mauer der Stephanskirche zur Ruhe senkten, hielt Kuspinian die Leichenrede. Er war der Vertraute seines Herzens und seiner Entwürfe gewesen und hatte auf seinem Landhause Felicianum so oft mit ihm zu fröhlicher Stunde und bei köstlicher Laune inmitten einer angeregten Tafelrunde gesessen. Was er dem Toten nachrief, wissen wir nicht.

„O heilige und gewaltige Arbeit der Sänger, du allein vermagst alles dem Verhängnis zu entreißen, Staub und Asche unter die Sterne zu versetzen" hat Celtis einst gerufen und dann doch in einer anderen, grauen Stunde wieder geklagt, daß alles, was er geschrieben, Kleinigkeit sei und daß er nie ein Werk von wirklicher Bedeutung geschaffen habe. Wenn er seine dichterischen Produktionen dabei im Sinne hatte, so ist das eine scharfe Selbsterkenntnis, die bei der humanistischen Ruhmredigkeit überrascht. Aber ein Wertmaß seiner Bedeutung darf für uns diese Resignation nicht sein.

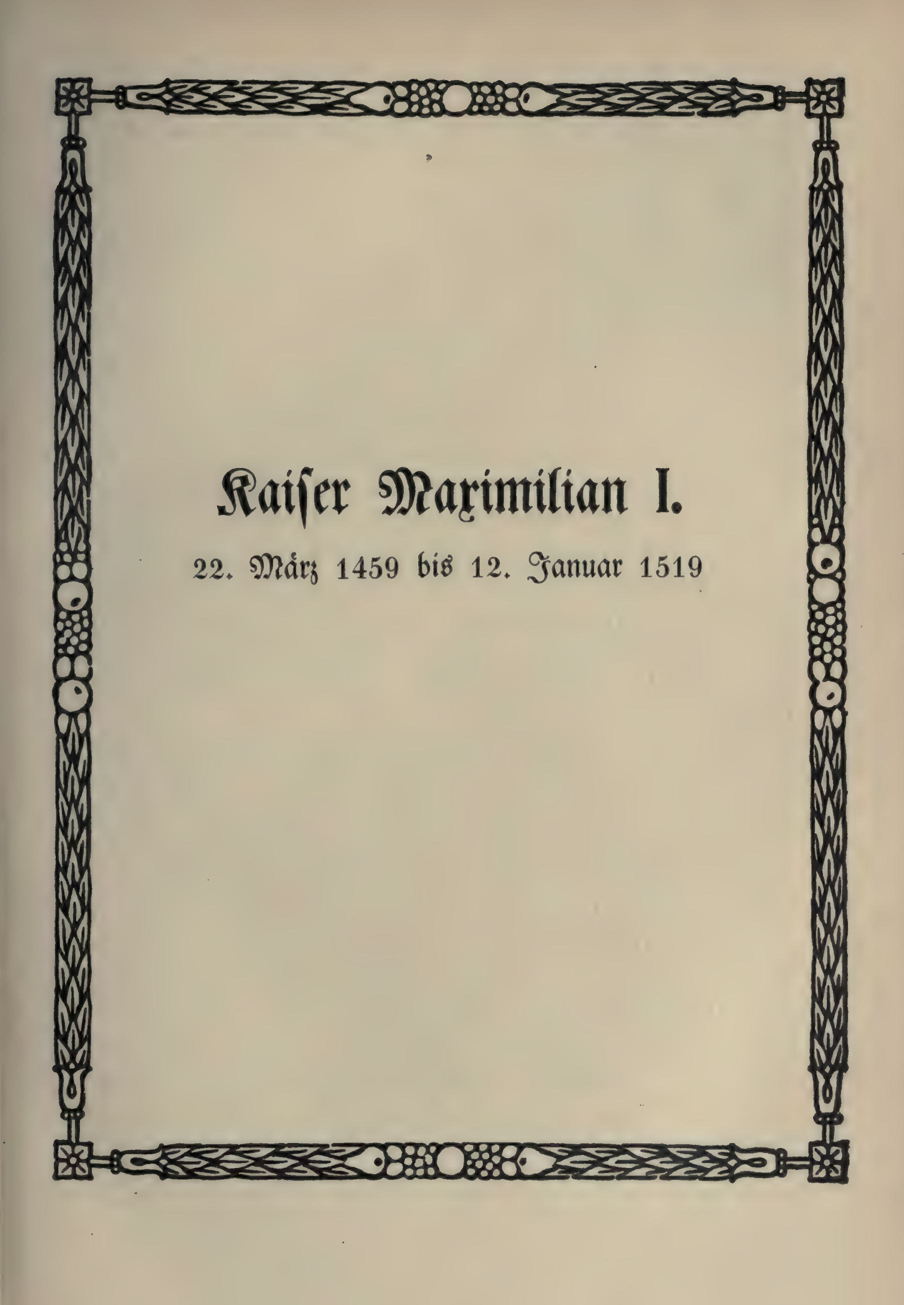
In seiner Wissenschaft fehlte ihm der gestrenge Ernst und die sittliche Größe Reuchlins. Seine nationale Wärme flammte nie zum heiligen Zorne Luthers auf, und seine Poesie wurzelte nicht in jener innigen, herzhaften Kraft, aus der Dürers Marienleben erwuchs.

Aber er war ein berufener Apostel der Renaissancekultur, die er weithin über sein geliebtes Deutschland mit treuer Begeisterung trug. Er war bei diesem Werk ein kühner Skizzierer, ein genialer Anreger, der die Spröden und Gleichgültigen hinriß; ein Organisator, der zerstreute Glieder sammelte und ihrem gemeinsamen Wirken große Gesichtspunkte gab. Etwas von dem freien Wesen einer Schöpferkraft war in seine Hand gegeben.

Und um alles, was von seinem behenden Geiste ausging, spielte eine fröhliche Grazie, die aus dem blauen Himmel der alten Heidengötter zu ihm gekommen war und den Beglückten unter allen Humanisten als den erkorenen Liebling der gefeierten Pieriden erglänzen ließ.




IMPERATOR
DIVVS MAXI
PIVS FELIX
CAESAR
MILIANVS
AVGVSTVS.
Der Teur Furst Kayser Maximilianus ist auff den xij tag des Jenners seins alters im
lix Jar seligklich von dyser zeyt geschaiden. Anno domini. 1519.



Kaiser Maximilian I.

22. März 1459 bis 12. Januar 1519



ls du von den Alpen zu uns herabstiegst, du Nachfolger Cäsars und Augusts, schwiegen mit einem Male die bangen Seufzer, trocknete der Strom der Tränen, und wie die vielgeliebte Sonne stieg die neue Hoffnung einer schöneren Zeit für unser Italien herauf." . . . . Diesen festlichen Gruß jauchzte Dante dem jungen Kaiser Heinrich auf seinem Wege entgegen.

Und dieselbe klopfende Sehnsucht im Herzen, blickte vierzig Jahre später Petrarca nach einem anderen deutschen Kaiser aus und warb um ihn ohne Ermüdung mit den stürmenden Worten, die treuer Vaterlandssinn, ein kühner Idealismus und die Schwärmerei für die verklärte Größe des Altertums ihm eingaben.

Die beiden Dichter, an deren Namen der Humanismus sich knüpft, sind von Deutschland bitter enttäuscht.

Heinrich VII. glaubte an die Hoheit seiner Berufung, aber er mußte vor der Zeit dahin, und der phantasielose Karl IV. zuckte die Achseln und ließ das Land, das ihn wie eine Braut ersehnte, in Tränen hoffen und harren.

Da kam, als hundertundfünfzig Jahre vergangen waren, abermals ein Kaiser, ein junger, und alle die Ideen, die einst die Zeit Dantes und Petrarcas um das römische Imperatorentum deutscher Nation hatte sprießen lassen, schwankten und wogten nun von neuem in der Frühlingsluft. Maximilian ist wieder ein Herrscher nach dem Herzen der Humanisten. Sie haben ihn alle mit lauter Zunge gepriesen. Und man liest gern sein Lob, wie es im Hymnus eines Ludovico Ticiano tönt, aber aus vaterländischem Herzen klingt es doch noch inniger, und stolzes Hoffen und treues Vertrauen grüßt ihn hier — den Kaiser der Welt.

Ein klares Bild Maximilians hat seine Mitwelt nie gewonnen, so liebevoll sie sich mit ihm beschäftigte, so eifrig sie alle Seiten seines Wesens aufzufassen suchte. Der, den die Begeisterung seines

Volkes, des gelehrten und ungelehrten, auf den Schild hob, der im Dämmerschein niedriger Poetenstuben so phantastische Größe gewann, war in Wahrheit ebensowenig Gottes rechter Statthalter auf Erden wie Heinrich VII. und Karl IV. Wenn je ein Menschenleben in einem Blütenmeer von Träumen und Ideen stand und sehen mußte, wie ein nörgelndes Geschick ihm hämisch jeden Kranz zerpflückte, an dem sein Sinnen hing, — so war das Maximilian I. Auf jeden Schritt voran ein Schritt zurück. Ihm war nicht der Geist geworden, der gewaltiger ist als das Schicksal; aber er fühlte auch nie die Enttäuschung, die sich in düstere Resignation vergräbt. Das Sprunghafte seines Naturells führte ihn stets von seinem wahren Ziele ab, aber es bedingte doch auch den Reiz des Jünglingshaften, der um seine Persönlichkeit lag. Immer steht er unter der Gewalt des Augenblicks, ein Stimmungsmensch; und in der Periode deutscher Geschichte, die so voll ist von drängenden Keimen und schwellender Unruhe, ist er der rechte Sohn seiner Zeit. Wie über der ganzen Kultur der Renaissance liegt auch auf seiner Gestalt das Liebenswürdige und Anziehende, das nur der Jugend eigen ist.

Auf einer ritterlichen Brautfahrt, die viel Romantisch-Bestrickendes hat, gewann er sich die beneidete Herzogstochter von Burgund, — aber er konnte doch nach ihrem frühen Tode als Regent mit den aufsässigen Vlamen nicht fertig werden, und die Bürger von Brügge haben ihn wochenlang gefangen gehalten.

Er vermählte sich mit Anna von der Bretagne, doch noch ehe er die Angetraute ins Reich führen konnte, riß ihm Karl von Frankreich keck und ungestraft Frau und Erbe weg. Der so Gekränkte tröstete sich bald mit Bianca Maria Sforza, aber ihr lombardisches Herzogtum ist auch nicht seine Beute geworden.

Maximilians ganzes Imperatorentum auf römischem Boden war eine Kette von Kalamitäten und ein wetterwendisches Politi-

sieren und Paktieren, bei dem die Gegenspieler immer die schlaueren waren.

Als er zur Kaiserkrönung nach Rom auszog, verlegten ihm Venezianer und Franzosen den Weg, und er kam nicht weiter als bis nach Trient. Da ließ er leicht die Krone fahren und nannte sich „erwählter römischer Kaiser“ — gewiß ein nüchterner Gewaltabschluß der stolzen Römerfahrten, deren Einsatz einst die Welt gewesen war. Ingrimmig sang da ein deutscher Poet von den Lagunenbewohnern, den Fröschen, die sich auf den festen Boden wagen und quaken „das Land ist mein!“, doch der Vogel des Zeus erspäht sie und wirft sie mit den Krallen in das Meer zurück .... Leider flog der Reichsadler immer gerupft in seinen Horst zurück, und weder die venezianischen Frösche noch der gallische Hahn fürchteten seine stumpfen Klauen.

Gewiegten Politikern gegenüber, wie Papst Julius II. oder König Ludwig XII. und Franz I., hat Maximilian viel Unbeholfenes, und doch haschte er sogar einmal nach dem Gedanken, das Papsttum und die weltliche Herrschergewalt in seiner Person zu verbinden. Italiener und Franzosen haben seiner bis zuletzt gespottet, Schmähschriften witzelten über ihn, auf der Bühne wurde er verzerrt, Karikaturen malten ihn auf einem Krebse reitend „tendimus in Latium“; und er hatte nicht gleich überall so schneidige Rächer seiner Ehre wie in Viterbo, wo der ritterliche Hutten die gallische Großsprecherei mit flinkem Degen ahndete.

Seine nationalen Ziele lagen nicht, wo er sie suchte; der Vogel des Zeus hätte im Norden und Osten seine Feinde treffen müssen, wo schwer das Deutschtum gegen fremde Übermacht rang. Doch nicht einmal aus der Schweiz trugen seine Landsknechte Ehren heim; er konnte nicht hindern, daß das Alemannenland sich vom deutschen Reiche löste.

Maximilian hegte sein Leben lang den Plan eines Türkenkrieges im Herzen; er wärmte ihn mit aller Andacht und ließ ihn zu der

phantastischen Idee eines gewaltigen mittelalterlichen Kreuzzuges auswachsen, der das Osmanenreich von allen Gestaden des Mittelmeeres verdrängen sollte. Zum ersten Ansatz kam die Ausführung oft, darüber hinaus nie. Und bei seinem Tode bildete Sultan Selims Reich, das sich vom Balkan bis Ungarn, von Syrien bis Ägypten und über den Nordrand Afrikas bis nach Gibraltar dehnte, für die Christenheit eine furchtbare Gefahr.

Die Idee deutscher Weltherrschaft legte sich mit dem Kaiser ins Grab. Neue Mächte, Territorialgewalt und Bürgertum, bestimmten daheim den Werdegang des Reiches. Vorerst arbeiteten sie an der Zerstörung der alten Monarchie und entrissen ihr alle Attribute und formten daraus ein reichsständisches Reich. Der Herrscher konnte die Geister nicht meistern. Alle Reformideen und Programme der Reichstage von Worms und Augsburg erwiesen sonnenklar die Unzulänglichkeit der Kaiserkrone, und das Reichsregiment, das ihr Träger neben sich dulden mußte, sah ganz wie eine Entthronung aus.

Maximilian war kein Märtyrer; er trug den Kopf trotz alledem hoch. Austriae Est Imperare Orbi Universo: mit der fatalistischen Bedeutsamkeit der fünf Vokale hatte der alte Friedrich III. so gern gespielt, — nun waren sie für seinen Sohn der Spruch, an den er sein Leben hängte. Von der Universalherrschaft durch gewandtere Staaten zurückgetrieben, in der Reichsherrschaft durch seine eigenen Stände beengt, fing er wie ein kluger Kaufmann mit dem Kapital seiner österreichischen Hausmacht zu wuchern an. Hier trägt er, der sein glühendes Temperament seiner portugiesischen Mutter schuldet, ganz die Züge seines gelassenen, zähen Vaters. Und sobald er mit dem Kredit der Kaiserkrone zu spekulieren anfängt, kommt ihm auch der Erfolg. Unermüdlich ist er nun im Kombinieren von Verschwisterungen und Verschwägerungen. Sein großer Wurf ist die Familienallianz mit Spanien, durch die er zwar keine deutsche, wohl aber eine habsburgische Welt-

monarchie geschaffen hat, in deren Reich die Sonne nicht unter-ging.

Die kritische Geschichte mag mit dem Kaiser überall rechten, — im Volksbewußtsein lebt er doch unter den helden lobebaeren von grôzer kuonheit. Immer ist er da der gutgelaunte Kumpan Kunzens von der Rosen, der glückliche Gemahl der jungen Burgunderherzogin, oder ein Erzengel Michael, dem die Zornesader schwillt, daß er die Ehre der Deutschen gegen Glaubens- und Reichsfeinde, gegen Türken und Franzosen wahrt, — der ritterliche Streiter, der in jauchzender Feldschlacht bei Guinegate die Reiter Ludwigs XII. vor sich herjagt, daß sie nicht die Lanzen, sondern nur die Sporen gebrauchen, — der Landsknechtskönig, der mit seinen Innsbrucker Kanonen Weckauf und Purlepaus die Wälle Kufsteins zu Falle bringt, — der gewandte Turnierheld, der zu Worms im ehrlichen Waffengange den prahlenden Franzosen in den Sand streckt, oder der Waidmann, der an der Martinswand in todverachtender Bergjagd hängt. Das einfach Menschliche, das sich in ihm so offenherzig gibt, gewinnt ihm die Herzen. Er ist eine poetische Gestalt. Keine Enttäuschung bringt die humanistischen Sänger zum Schweigen, und das Volkslied ist gar in ihn verliebt:

„Ein Kaiser auserkoren,
ein Kaiser ehrenreich,
von edlem Stamm geboren,
wo findet man sein gleich
von Adel und von Regiment,
das er so wohl hat geführet
bis an sein letztes End ....“

Im Zeitalter Maximilians wogt Altes und Neues durcheinander, und die Ideen werden zu erbitterten Gegnern und fahren ohne Versöhnung mit Schwertern aufeinander los. Was will das werden? rief Hutten, der mitten drin stand im Kampfe der Meinungen. Er glaubte, daß nach der Periode, da die kriegerische Kraft der Deutschen sich hatte austoben können, nun eine Ära friedlicher

Kultur heraufkommen werde, und schon fiel ihm der Farbenkontrast auf, der zwischen der nebelgrauen politischen Öde seines Vaterlandes und dem sonnigen Äther lag, der hier den jungen Wissenschaften strahlte. Und dieses Himmelsblau wölbte sich auf über den Kaiser.

Maximilian ist der Kaiser der Humanisten, und der deutsche Humanismus ist gut kaiserlich. Poeten und Gelehrte reißen dem Herrscher nichts von seinem Purpur herunter; ihr stolzester Traum baut um ihn ein augustisch Zeitalter auf, in dem der Dichter mit dem König geht. Als ihr gnädiger Schirmherr gilt er ihnen und zugleich als einer der Ihren — als erster, der sich von allen Gekrönten den Geist des Humanismus zu eigen gemacht hat. An den Stufen seines Thrones legen sie huldigend die Werke nieder, die das verjüngte Altertum den Schwärmenden geboren hat, und er spendet den Knieenden voll Huld den Dichterlorbeer. Die armen Musen hatten sonst keinen hochherzigen Gönner in deutschen Landen.

Der Ritter, der einst in seinem Burgsaal dem süßen Minnesang gelauscht hatte, saß verbauert auf seinen zerfallenden Bergschlössern. Mit dem Zusammenbruch der mittelalterlichen Kriegsweise erlosch seine Standesberechtigung, und er fand nicht gleich den Anschluß an das geistige Leben der neuen Zeit. Da mußte er fühlen, was Dante einst in seinem Paradiso gesungen hatte: der Adel ist ein Mantel, der sich bald verkürzet, so daß, wenn man nicht Tag für Tag hinzufügt, die Zeit ihn mit der Schere rings beschneidet.

Auch das fürstliche Geblüt sah von seinem derben Sinnenleben in die Geisteswelt der Humanisten wie in eine Ferne hinüber, zu der keine Brücke des Verständnisses führte, und lächelte verlegen, wenn der poeta laureatus ihm seine lateinischen Oden deklamierte.

Dem Kaiser aber war schon seit seiner Kindheit der Ideengehalt des Humanismus nicht fremd, und der Italiener Enea Silvio, dessen gelehrte Propaganda am Hofe Friedrichs III. so viel Ent-

täuschung fand, hatte sicher den einen Erfolg, daß der Regentenspiegel, den er für Ladislaus von Ungarn geschrieben hatte, auf die Erziehung des jungen Kaisersohnes Einfluß gewann.

Freilich zum unentbehrlichen Lebenselement wurde diesem der Humanismus nie; er blieb ihm ein Dekorationsstück. Ein Halbbarbar erscheint Maximilian, wenn er neben Leo X. steht. Der Mediceer hatte mit dem Blute seiner Ahnen auch deren vornehmes künstlerisches und literarisches Wesen wie einen Lebensbestandteil geerbt, und im Enthusiasmus einer verwöhnten Genußsucht des Geistes konnte er Welt und Papsttum hinter sich versinken sehen. Diese organische Verquickung entbehrte der Habsburger.

Aber es fehlte ihm auch das Genie, soviel Talente ihm die Natur gegeben hatte. Er war weder Künstler noch Poet; so mußte sein Mäcenatentum stets Königsgunst bleiben und in der großen Kunst die Intimität eines mitfühlenden Verständnisses entbehren. Selbst die ernste Sammlung, die die Musen fordern, wenn sie sich in stiller Stunde dem Menschen schenken, konnte der Ruhelose nicht finden. Wer hundert Dinge zugleich und mit lebendiger Initiative ergreift, dem bleibt jedes eine angenehme Zerstreuung, und keins wächst zum wahren Eifer.

„Er ist in beständiger körperlicher und geistiger Aufregung", sagt der kluge Machiavelli von Maximilian, „und nimmt oft abends zurück, was er morgens beschlossen hat". Diese Vielseitigkeit der Interessen und ihre Unstetigkeit, dieses nervöse Haschen nach allen den mannigfachen neuen Offenbarungen, die die Geister seiner Tage entzückten, macht ihn zu einem rechten Renaissancecharakter, und leicht mochte er den Zeitgenossen als das Ideal eines modernen Menschen erscheinen.

Er hat uns in seinem „Weißkunig" ausführlich die Methode seiner eigenen Erziehung erzählt. Eine hohe Auffassung von der ritterlichen und wissenschaftlichen Ausbildung eines Prinzen steckt darin. Der Königssohn lernt lesen und schreiben und die

sieben freien Künste; dann aber studiert er Geschichte, Diplomatik, Numismatik, die Weisheit des Regierens, Astrologie und die geheimnisschwere Schwarzkunst; im Zeichnen und Malen wird er unterwiesen, in der Architektur, im Festungsbau, in der Gärtnerei, Fischerei, im Bergwerkswesen, in der Musik, Medizin, Diätetik und sogar in der Kochkunst. Daneben erwirbt er die Kenntnis einer Menge von fremden Sprachen und alle ritterlichen Kunstfertigkeiten und alle Weisen des edlen Waidwerks.

In den soldatischen Fertigkeiten ist Maximilian allezeit ein wackeres Vorbild gewesen; keiner traf besser mit der Büchse, keiner konnte sicherer das grobe Geschütz richten, — aber es wirkten auch die literarischen Eindrücke seiner Jugenderziehung in ihm fort und machten ihn zu einem universalen Dilettanten. Er hat über die Geschichte seiner Dynastie geschrieben, über Heraldik und Genealogie, über Waffenschmiedekunst und Geschützgießen, über Jägerei und Falknerei, Baukunst und Gartenkunst, Küche und Kellerei.

Den aristokratischen Schönheitssinn, der an die Farbe, an die Linie, an die Form sich schmiegt und am süßen Wohlklang des Verses sich entzückt, hatte Maximilian nicht. Aber wer besaß den von allen Deutschen seiner Zeit! Hat doch auch eine gelehrte Feder jener Tage, die die Künstler Nürnbergs rühmte, mit Albrecht Dürer und Peter Vischer in einem Atemzuge einen Uhrmacher und einen Verfertiger von Blasinstrumenten aufgezählt!

Eine lebendig ausgebildete Neigung zur gelehrten Forschung war dem Kaiser ohne Zweifel eigen. Und sie konnte sich von Vorurteilen frei machen und bebte, wenn sie den metaphysischen Dingen nachging, bisweilen vor verschlossenen Türen nicht zurück. Der Zeitgenosse Reuchlins und Erasmus' und Celtis' empfand wohl den prickelnden Reiz starker Geister, rerum cognoscere causas. Er fragte einst den Abt Johannes Trithemius geradezu, ob nicht jeder, der an einen Gott glaube, auf seine Façon selig werden könne. Aber dann ließ er sich doch auch wieder in mittelalterlicher Be-

fangenheit von demselben Gelehrten, der ein halber Charlatan war, mit Faustscher Kunst seine verstorbene Gemahlin heraufbeschwören und sah sie so leibhaftig, daß ihr nicht einmal das kleine dunkle Mal am weißen Halse fehlte.

Seine Universität Wien hat der Kaiser immer gehegt und gepflegt, und unter seiner schützenden Hand ist sie eine freisinnige Pflegestätte der neuen Wissenschaft geworden. Den Konrad Celtis berief er hierher aus der Ingolstädter Verkommenheit, um dann dem geschickten Humanisten in seiner aufklärenden Propaganda mit aller liberalen Fürstengunst zu helfen. Gerne hörte er dafür die floskelhaften Oden an, mit denen ihn die Dankbarkeit der Poeten erhob, oder sah mit Bianca Maria Sforza den lateinischen Festspielen zu, die die Akademiker zu seiner Vergöttlichung ersannen.

Von allen den Humanisten, die mit ihrem Namen die geistige Kultur seines Zeitalters vertraten, ist kaum einer, den er nicht irgendwie in seine Kreise zog. Pirckheimer und Erasmus waren kaiserliche Räte, und viele andere hat er mit glücklichem Instinkt und geschickt als seine Helfer herbeigeholt, um ihre brauchbaren Kräfte für seine wissenschaftlichen Liebhabereien zu nutzen.

Maximilian besaß einen historischen Sinn. Er liebte es, von den alten Zeiten deutscher Vergangenheit zu hören, und ließ sich gern für vaterländische Heldengröße entflammen. Und wenn ihm nachts der Schlaf nicht kommen wollte, saß oft der Bregenzer Jacob Mennel an seinem Bett und las ihm aus vergilbten Chronikblättern vor. Als nun der starke Drang des nationalen Bewußtseins in jenen Tagen der Renaissance die Vergangenheit des deutschen Volkes aus den verworrenen Nebeln mittelalterlicher Tradition herauslöste und durch eine weitgedehnte Herausgabe alter Quellenschriften die moderne Geschichtsschreibung begründete, da griff der Kaiser ein mit dem ganzen Feuer seines Temperaments. Er wurde zum passionierten Sammler und ließ alte Bücher und

Annalen und Dokumente zusammenbringen. Dann sandte er den Konrad Celtis zu einer Studienreise aus, deren Ziel ein imposantes kulturhistorisches Denkmal, eine Germania illustrata, sein sollte, und bedachte seinen gelehrten Arzt Kuspinian und seine Historiographen Stabius und Suntheim unermüdlich mit quellengeschichtlichen Aufträgen. Ein Monumentenwerk schwebte ihm vor, wie es erst das neunzehnte Jahrhundert bauen konnte.

Den er am vertrautesten hier in seine Gedanken und Pläne hineinschauen ließ, war Konrad Peutinger in Augsburg. Der trug ihm Urkunden und Handschriften und Altertümer herbei, sah mit ihm in Klosterneuburg die alten Akten des Hauses Österreich durch und saß als Gast auf der Wiener Burg inmitten von Chroniken und Historien, die aus allen Orten zusammengeschleppt waren. Viele Quellen hat er in guten Ausgaben drucken lassen, aber das große Kaiserbuch, das er im Sinne Maximilians entwarf, blieb ungeschrieben.

Der Kaiser hatte einen Respekt vor der Wissenschaft, und es will wohl für einen deutschen Herrscher viel bedeuten, wenn er den vorurteilslosen Ausspruch tat: die Gelehrten sind es, die da regieren und nicht untertan sein sollen, und man ist ihnen die meiste Ehre schuldig, weil Gott und die Natur sie anderen vorgezogen haben! — Aber so hoch stand ihm die gelehrte Forschung doch nicht, daß er nicht versucht hätte, sie nach seinen persönlichen Interessen hin umzubiegen. Derselbe Zug, der aus seiner Kaiserpolitik den großen nationalen Mechanismus herausnahm und dafür die habsburgischen Interessen einschob, gab auch allen den historischen Studien, die er förderte, eine österreichische Tendenz. Die deutsche Geschichte wird eine Verherrlichung seiner Dynastie und seiner eigenen Persönlichkeit. Da erblassen alle die Mißerfolge und Demütigungen seines Lebens, und in unumwölkter Glorie schreitet er dahin. Corriger l'histoire — er wurde sich dessen kaum bewußt, daß er den Dingen ringsum statt ihrer kalten Wirklich-

keitsfarben die Leuchtkraft seines impressionistischen Temperaments verlieh.

Ein echtes Renaissancemotiv findet man hier im Charakter Maximilians — die Ruhmsucht. So bescheiden harmlos er sich dem Volke gab, wenn er in Brabant den Eber und in Tirol den Steinbock jagte, wenn er leutselig und geduldig auf die Bitten der Untertanen hörte oder zur Hochzeit eines Dieners ging, — so hoch dachte er doch auch wieder von sich, der begnadete Herrscher, der nie irrende Mensch. Er war erst der wahre König, wenn er im Schmuck der alten Krone auf dem Stuhle Karls des Großen saß, oder in Worms auf offenem Platze Hof hielt, rings um ihn die Erzbischöfe und die hohen Würdenträger und Fürsten und Grafen und Herren. „Den Ruhm bei den Menschen und das Verlangen nach Unsterblichkeit des Namens“ bekennt Petrarca in seinen Selbstanklagen als sein erstes und schwerstes Vergehen. Maximilian trug seine Selbstgefälligkeit mit naiver Offenherzigkeit zur Schau und ließ sich leidenschaftlich gern in den Himmel erheben. Noch bevor er einst seinen Degen gegen die Venezianer zog, waren Crotus' und Buschs, Erasmus' und Eobanus' Federn zu einer Siegesode eingetaucht.

Der Drang nach Selbstverherrlichung geht als Leitgedanke durch seine ganze publizistische Tätigkeit, und seine sonst so sprunghafte Laune wird auf diesem Felde zu einem wohlüberlegten System.

In seinem „Weißkunig“ ist die dichterische Erfindung und der Entwurf sein Eigentum, die Redaktion hat sein Sekretär Marx Treizsaurwein übernommen. Der alte Weißkunig, der nach der Farbe seines Wappens den Namen führt, ist Friedrich III., der junge weiße König ist der Dichter selbst. Die Brautfahrt und die Krönung des Vaters werden zuerst erzählt, und dieser Monarch, den die Geschichte so mark- und saftlos in schlotterndem Gewande schleichen sieht, wird hier zu strahlender Majestät erhoben. Denn

einer solchen Weihe bedurfte die Vorgeschichte Maximilians, der als ein Sprößling der edelsten Ahnen unter die Völker treten soll. Allerhand messianische Weissagungen gehen seiner Geburt voraus, und ein Komet steht am Himmel, da er geboren wird. Dann nimmt die sorgfältige Erziehung des Knaben einen breiten Raum ein. So reich an Talenten ist der Prinz, und jedes wird zur köstlichen Blüte getrieben, und wie der junge Christus überrascht er mit klugen Fragen und verständigen Antworten seine Eltern und Erzieher, — keiner von seinen Altersgenossen ist so weise wie er. Selbst die Lehrer stehen oft beschämt vor dem Wunderjüngling, der heilen kann, wo die ärztliche Kunst versagt, der selbst beim Angeln mehr Fische fängt als jeder andere .... Es folgen seine ersten Waffentaten, seine Verlobung mit Maria von Burgund und seine Vermählung und seine Kriege bis zum Jahre 1513. Die historischen Ereignisse sind überall verwirrt und durch beabsichtigte Undeutlichkeit entstellt, und unliebsame Ereignisse werden verschwiegen. Dann zerrinnt die Begeisterung allmählich, und vor allem bleibt der imposante Feldzug gegen die Ungläubigen aus, für den das Kind schon im Mutterleibe die göttliche Weihe erhalten hatte und der dem Dichter immer wieder als gewaltiger Höhepunkt des ganzen Werkes vor Augen schwebte.

Ein Zwillingsbruder des Romans ist der „Teuerdank", den Maximilian mit Hülfe eines anderen Sekretärs, des Propstes Melchior Pfinzing, in Versen zu stande brachte. Es ist ein rechtes Werk der Zeit, die an allegorischer Verkleidung sich entzückte, an moralisierender Betrachtung sich erbaute und zu wenig künstlerisch empfand, um von der pedantisch öden und nüchternen Reimerei abgestoßen zu werden. Königin Ehrenreich ist König Ruhmreichs Tochter. Held Teuerdank will sich die Braut holen, die die Ehre selbst ist; aber es gilt, die Feinde zu überwinden, die die Bahn versperren, — in der Jugend den Feind Fürwittig, die eigene Torheit, im ersten Mannesalter den Unfalo, das Mißgeschick, und

dann später Neid und Mißgunst, den Neidelhart. Er überwindet alle diese Gegner in einer glänzenden Folge von Abenteuern, hinter deren kühn übertriebener Größe sich die kecken Kriegs- und Jagderlebnisse des Dichters verbergen. Aber ehe die Ehre ihre Hand dem Bräutigam gibt, setzt sie ihm ein letztes, größtes Ziel, — den Türkenkrieg. Ein Kreuzzug bleibt also auch hier — in der Dichtung wie im Leben Maximilians — die Idee des am höchsten gesteigerten königlichen Strebens.

Zu dem großen Schwung, den der künstlerische Enthusiasmus der italienischen Fürsten nahm, war der Kaiser nicht flügelkräftig genug. Es war die Misere seines ganzen Lebens, daß ihm das Geld fehlte. Diese Gebundenheit gibt die Erklärung, warum er sich oft da bückt, wo man ihn gern erhobenen Hauptes sähe. Des Geldes willen mußte er ein Condottiere der Engländer und der Mailänder und der Venezianer werden, — um einen Dukaten, hieß es in Italien, ist er für alles zu haben. Auch den Mäcen zu spielen ist mit leeren Taschen schwer. Maximilian hat den Künstlern seiner Zeit keine Aufgaben von monumentaler Größe stellen können, aber die Kleinkunst hat er desto inniger gepflegt. Überall fühlt man da seinen anregenden Geist, seine fördernde Hand, sein herzliches Teilnehmen.

Da saß er mit seinen Gießern zu Innsbruck und ließ sich jene trefflichen Stücke gießen, in deren reichen Ornamentmotiven man sein freudiges Behagen noch jetzt empfindet; oder er holte den Tiroler Adrian Treitz, den Nürnberger Hans Grünwalt, den Augsburger Lorenz Kolman und ließ von ihnen Harnische und Helme schmieden, köstlich ciseliert und sauber geätzt, nach Entwürfen, die er von Dürer und Burgkmair erbeten hatte. Gern weilte er stundenlang in den Werkstätten, so eifrig bei der Sache, als gäbe es nichts Wichtigeres im Reich. Den Meister Sebastian Lindenast, der in Nürnberg so feine Prunksachen in Kupfer trieb und dann vergoldete, schützte er durch ein besonderes Privilegium

gegen die Mißgunst der eifersüchtigen Goldschmiede, und beim alten Hirschvogel bestellte er das Glasgemälde, das zu seinem Andenken noch heute den Chor von St. Sebald ziert.

Der Kaiser hat sich von Dürer auf der Pfalz zu Augsburg konterfeien lassen, und er hat ihm wirklich eine jährliche Pension von 100 Gulden bewilligt. Bernhard Strigel ist sein Hofmaler gewesen, und Dürer, Cranach, Burgkmair, Altdorfer, Hans Baldung Grün und andere Maler haben ihm reizende Federzeichnungen in seine Gebetbücher gemalt. Mit keinem Zweig der bildenden Kunst suchte er engere Fühlung als mit der Illustrationstechnik. Gerade damals erstritten sich Holzschnitt und Kupferstich in der Pflege phantasievoller und kernhafter Zeichner ihren eigenen Rang, und das Genie brachte in diese Kleinkunst einen großen Zug. Die Dürftigkeit seiner Mittel lenkte den Kaiser wohl zuerst zur Griffelmalerei, dann war er aber auch hier das helläugige Kind seiner Zeit, das lebendig jeden neuen Kulturgewinn zu werten verstand. Welche wunderbaren Machtmittel barg diese populäre Art der Bildnerei, wenn er sie zur Dienerin seines Ruhmes machte! Diese leichten gedruckten Blätter gingen von Hand zu Hand, hingen in jedem Hause, wanderten von Messe zu Messe, waren schnell erworbener Besitz von Tausenden. Sie haben Maximilian in seiner ritterlichen, liebenswerten Erscheinung greifbar zu jedem Bürger und Bauer getragen, ob es grobe billige Marktware war, oder jenes saubere, stattliche clair-obscur, das Jost de Negker nach einer Skizze Burgkmairs schnitt. Wie Maximilian hier in einem Renaissancegehäuse kerzengerade auf schwergepanzertem Streitroß sitzt, den Fuß gegen den Bügel gestemmt, ritterlich vom Kopf bis zur Sohle in blinkenden Stahl gehüllt, — und wie aus dem geöffneten Visier des mit Pfauenfedern geschmückten Turnierhelms sein scharfes Profil mit der stark gebogenen, großen Habsburger Nase schaut, so kühn männlich und so offen und geradeaus, — so war er der Kaiser seines Volkes, so lebt er noch heute.

Seinen „Weißkunig“ und seinen „Teuerdank“ ließ er mit anmutigem Bildschmuck versehen; er wachte bei diesem Werk über jede Einzelheit, brachte jede Szenerie, jedes Kostüm, jede Situation in eine persönliche Beziehung, und immer mußten ihn selbst die Maler in den Mittelpunkt der Zeichnung stellen und wie ein edler geborenes, sonnenumstrahltes Geschöpf über all die anderen Figuren erhöhen.

Mit diesen beiden Büchern vereint sich nun eine Reihe anderer Holzschnittwerke, die wohl zusammen als großes Ganzes gedacht werden können und die dann, nach einer Idee aufgebaut, sich zu einem Tempel habsburgischer Ehre erheben. Die besten Künstler nahm der Kaiser in Anspruch, schwäbische und fränkische, Hans Burgkmair, Leonhard Beck, Albrecht Dürer, Hans Schäuffelein, Hans Springinklee und andere, deren Namen uns verborgen bleiben. Seine humanistischen Ratgeber bearbeiteten mit ihm die Idee und gaben die stoffliche Grundlage und stellten die genealogischen, diplomatischen, heraldischen Gesichtspunkte zusammen, und dann begann das Skizzieren und Kritisieren und Korrigieren. Die letzten zwei Jahrzehnte des Lebens hat der Kaiser das Werk ohne Unterlaß verfolgt, und was davon endlich zu stande kam, ist ein denkwürdiges Kapitel deutscher Renaissance und maximilianischer Kultur geworden — ein Stück Kunst unter der Vormundschaft humanistischer Gelehrsamkeit. Den Grundstein bildet die „Genealogie“, die Hans Burgkmair entwarf. Es ist eine habsburgische Ahnengalerie, an deren Spitze der Trojanerprinz Hektor und an deren Schluß der Kaiser selbst steht. Nach der geistlichen Seite hin wird dies Heldenbuch ergänzt durch die Publikation der Heiligen aus der Sipp- Mag- und Schwägerschaft Maximilians, deren Bilder Leonhard Beck schnitt. Nun baut sich auf diesem weitläufigen antiquarisch-legendarischen Fundament mit prächtiger Fassade die Gegenwart auf.

Der „Freydal“ schildert die ritterlichen Spiele, Turniere, Tänze,

Aufzüge, Mummereien, denen Maximilian so ganz nach dem Sinne der Geselligkeit der Renaissance den pompösen Stil aufgeputzter Festherrlichkeit gab. Hier fügen sich nun der „Teuerdank“ und der „Weißkunig“ ein, und endlich überragen diesen Aufbau als imposanter Abschluß die „Ehrenpforte“ und der „Triumphzug“. Halb realistisch, halb symbolistisch wird in ihnen das kaiserliche Leben zum Monument erhöht, und immer klingt die Bildersprache im pathetischen Posaunenton.

Die „Ehrenpforte“ hat der Kaiser von Albrecht Dürer entwerfen lassen, und der ließ sich von seinem Bruder Hans und seinem Gesellen Springinklee helfen. Es wurde ein ungefüger Holzschnitt, der sich aus zweiundneunzig einzelnen Stöcken zusammensetzte und eine Fläche von 10½ Fuß Höhe und 9 Fuß Breite bedeckte. An die arcus triumphales der Cäsaren sollte sich äußerlich der Charakter des dargestellten Bauwerkes anlehnen. In drei Pforten öffnet es sich; das sind die Pforte der Ehre und Macht, die Pforte des Lobes, die Pforte des Adels. Aber dann ist die klare römische Idee hier von zügellosem Dekorationswerk einer nimmermüden Erfindung zum Phantastischen erhoben. Burgartige Anbauten und Giebelbaumotive schmiegen sich an, byzantinische Kuppeln erheben sich, Fürsten- und Heiligenstatuen, Fahnenträger und Lautenschläger, Amoretten, Greife und Harpyien, Medaillons, Girlanden und Reliefs zieren die einzelnen architektonischen Glieder; historische Darstellungen, Allegorien und Symbole und seltsames Ornament- und Schnörkelwesen — alles das spinnt und webt sich hindurch und herum.

An der künstlerischen Ausführung des „Triumphzuges“ haben Dürer und Burgkmair den größten Anteil. Hier zieht auf 137 Blättern der Zug vorüber. Musikanten und Figuranten, Standartenträger und Reichskontingente, Festwagen, Jagd, Krieg und Tanz, die Wissenschaften und Künste, alle Tugenden des Kaisers in üppiger Allegorie wallen daher; und dann der Triumphator selbst

auf hohem Wagen; die Reichsfürsten umgeben ihn, der Adel des Landes schließt sich an, und Landsknechtsgruppen machen den Beschluß.

Auf Pirckheimers Anregung hat Albrecht Dürer auf acht Blättern in Großfolio noch einmal besonders einen „Triumphwagen" Maximilians geschnitten. Mächtige Rosse, prachtvoll aufgeschirrt; daneben schreiten starkgliedrige, machtvoll bewegte Frauengestalten, deren Formenfülle kaum das leichte Gewand verhüllt, Lorbeerkränze in der Hand und im Haar; es sind die Tugenden des Kaisers. Nun kommt er selbst mit Krone, Szepter und Palmenzweig, im Ornate des großen Karl. Seinen Wagen tragen vier Räder; das sind seine Ehre, seine Würde, sein Ruhm und seine Pracht. Die geflügelte Siegesgöttin hält über sein Haupt den Lorbeerkranz, und die vier Kardinaltugenden geleiten ihn.

Die Riesenwerke der Holzschneidekunst, seine „papierne Selbstverherrlichung", hat Maximilian nur in Bruchstücken fertig gesehen. So wich auch hier der harte Schicksalsspruch nicht von ihm, der all sein Planen und all sein Wirken nur bis zum ersten kühnen Anlauf gedeihen ließ.

„Wenn ein Mensch stirbt", heißt es im „Weißkunig", „so volgen Ime nichts nach dann seine werkh. Wer Ime in seinem leben kein gedächtnus macht, der hat nach seinem todt kein gedächtnus und desselben Menschen wirdt mit dem glockendon vergessen und darumb so wirdt das gelt, so ich auf die gedächtnus ausgib, nit verloren." Und an einer anderen Stelle spricht der Kaiser die Worte: „Der Fürst, der nicht für seiner Vorfahren und seines eigenen Stammes ewiges Gedächtnis sorgt, ist alles Neides und Hasses würdig." So erscheiat die Idee, für sein eigenes Grabmonument zu sorgen, als ein logischer Abschluß einer ganzen geradlinigen Gedankenreihe.

Des Kaisers Gruft ist in der St. Georgskirche zu Wienerisch-Neustadt, aber seine letzten künstlerischen Träume gewannen nach

seinem Tode in Innsbruck Gestalt, der Stadt, die er im Leben so sehr geliebt.

Kein römischer Kaiser deutscher Nation hat sich ein stolzeres Monument ersonnen. Breit und voll anmaßender Vornehmheit baut es sich in der Hofkirche auf, als dürfe die große Halle für nichts anderes mehr Raum haben. Auf hohem Sarkophage kniet der Kaiser und faltet die Hände zum Gebet. Er beugt sich vor dem Höchsten droben — aber der Höchste hier unten ist er. Man denkt nicht an den kleinen Zöllner im Evangelium; der hier um Gnade fleht, hat seinen prächtigen Königsschmuck umgetan, und seine Tugenden sind zu rühmendem Erz geworden neben ihm .... Unten melden vierundzwanzig Marmorreliefs mit redseligem Munde, was er Großes erlebt und Großes verrichtet. Und ausgelöscht ist da alle Niedrigkeit; nur über die Höhen in eitel Glänzen und Klingen rauscht diese Fürstenbahn dahin.

Und all die Gedanken, die der Kaiser sein Leben lang so gern bei der Vorstellung von der göttlichen Mission der österreichischen Dynastie weilen ließ, haben hier Form und Gestalt gewonnen. Wie zum Ehrendienst und zur feierlichen Totenwache stehen um das Grab in schweigendem Ernst das ganze Kirchenschiff entlang übergroß die Heroen der Sage, an denen sein Herz hing, König Artus und Dietrich von Bern, Chlodwig und Gottfried von Bouillon, und dann seine erlauchten Ahnen, Männer und Frauen, bis zu denen, die mit ihm waren im Leben, Maria von Burgund und Bianca Maria Sforza.

Maximilian war ein Stimmungsmensch; hier hat die Kunst ihrem Liebling die Stimmung geschaffen, die die Geschichte zu seiner Würdigung braucht.

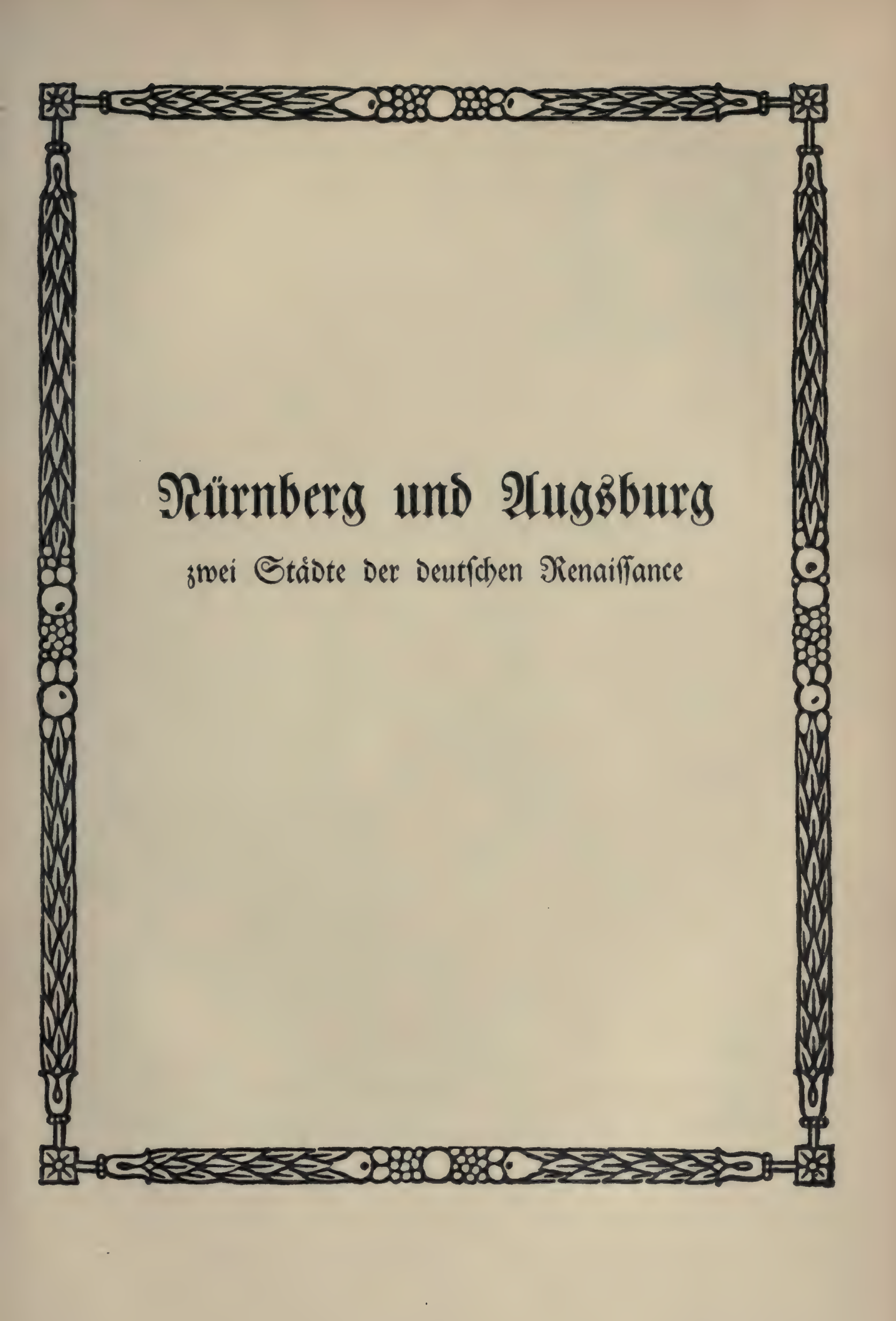
Inmitten dieser Geisterwelt gewinnt er Leben. Hier atmet und wandelt kein Herrscher gewaltigen Stils, aber einer, dessen Erscheinung immer königlich war, dessen Reiz in hundert liebenswerten Einzelheiten liegt. Der letzte Ritter. Ein Glorienschein

romantischer Poesie spielt noch um seine Gestalt, indes schon ein neuer Tag mit mitleidsloser Wirklichkeit hereindrängt. Das Schicksal hat ihn zwischen zwei Welten gestellt. Er war zu wenig Phantast, um mit der einen zu sterben, — zu sehr Phantast, um die andere zu meistern.

NVREMBERGA







Nürnberg und Augsburg

zwei Städte der deutschen Renaissance



ie deutsche Renaissance hat im Gegensatz zur italienischen etwas Demokratisches; sie gedieh nicht in der Vornehmheit fürstlicher Paläste, sondern in dem engen Geflechte der Gassen. Das Bürgertum stellte dem Künstler die Aufgaben, gab ihm den Lohn. Zu wirksamen monumentalen Leistungen fehlten zumeist Raum und Mittel — aber dafür welch unendliche Fülle und Mannigfaltigkeit im Kleinen und welche Freude an zarter Durchbildung, welche seelische Belebung des Stoffes und welche Phantasie, wenn es galt, für neue Ideen neue Formen zu finden!

Es ist ein reizvolles Spiel, sich die deutschen Städte um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts im Geiste noch einmal aufzubauen. Draußen auf dem Lande zeugen Klöster und Burgen schon von vergangenen Blütetagen, hier in den Bürgermauern atmet mit gesunden Lungen die Gegenwart, ein nervenstarkes Geschlecht, unermüdlich im Genießen und unerschöpflich im Erzeugen.

Mit welchem Stolz und Eifer halten die Zeichner immer wieder die Ansicht ihrer Vaterstadt fest. Auf die umgebende Landschaft legen sie keinen Wert, aber die Kirchtürme müssen alle darauf sein und das wirre, winklige Dächergerage, die hölzernen, überbauten Brücken, das Wehr am Fluß, die dicken Basteien, die trotzigen Türme. Und dann führen uns die Kupferstecher hinein in diese warmen Bürgerinterieurs mit all dem stattlichen Gerät, das von ruhigem Sinn und häuslichem Behagen spricht.

Und doch sind das keine Philisterseelen, die am Werktisch sitzen oder zur Ratsstube gehen; ein neuer Geist braust durch diese Köpfe, der Geist, der überall die erstarrten Formen des Mittelalters zerbricht.

Mit Athen und Korinth, Florenz und Venedig hat man Augsburg und Nürnberg immer gern zusammengestellt. Die Grundlage, auf der die Kultur so breit und reich emporwuchs, ist auch

hier und dort dieselbe — ein charaktervolles republikanisches Bürgertum; aber im übrigen fühlt man doch mehr das Abweichende als das Gemeinsame, spürt einen Unterschied, wie er zwischen der freigebigen Laune des Südens und der haushälterischen Natur des deutschen Vaterlandes liegt.

Es war ein Italiener, Enea Silvio, der von Nürnbergs Bürgern sagte, sie lebten besser und wohnten stattlicher als die Könige Schottlands, aber diese schottischen Könige waren auch noch lange keine Medici, Tornabuoni und Pazzi. Naiver klingt das Staunen, mit dem der Straßburger Jakob Wimpheling schreibt: „Was soll ich von Nürnberg sagen, das fast mit allen Ländern Europas Handelsverbindungen hat und seine kostbaren Arbeiten in Gold und Silber, Kupfer und Bronze, Stein und Holz massenhaft in allen Ländern absetzt! Es strömt dort ein Reichtum zusammen, von dem man sich kaum eine rechte Vorstellung machen kann."

Die Stadt umfaßt um das Jahr 1500 wohl nicht viel mehr als 20000 Einwohner. Da verschwimmt das Wesen des einzelnen nicht farblos in der Masse; ein Bewußtsein des persönlichen Wertes im starken Gefüge der bürgerlichen Gemeinschaft, ein kriegerisches und politisches Sicherheitsgefühl, dazu kaufmännische Unternehmungslust und gerechter Handwerksstolz machen einen jeden frei und herrenhaft. In solcher Strömung ist das Herz erhoben und läßt sich leicht von den großen Gedanken umfangen, die draußen über die Welt wehen. Die Ideen der Renaissance flattern hier nicht vorüber; sie setzen sich in Blut und Lebenskraft um.

Die oben im Rat regieren, haben aus italienischen Universitäten eine humanistische Lebensweisheit heimgebracht, auf den Schulen wirkt der neuklassische Geist, und in regsamen literarischen Zirkeln fühlen sich wandernde Poeten und Gelehrten in Ciceros Sprache vom freundlichen Gruß der Gastlichkeit empfangen. Die Antike mit ihrem Historien- und Sagenschatz dringt durch Wort und Bild in jedes Giebelhaus, und selbst über die steinernen Züge des mittel-

alterlichen Städtebildes legt sich das verjüngende Lächeln der Renaissance.

Die beste Ansicht gibt ein Kupferstich Hans Sebald Lautensacks aus dem Jahre 1552, der so sauber die große Dächerherde und die zahllosen Türme zeichnet von St. Lorenz nach St. Sebald und über die Burg hin bis zum äußeren Lauffertor. Aber man bedarf dieses Blattes so wenig wie der zahlreichen Skizzen, auf denen Dürer und seine Zeitgenossen den Schloßhof, die Brücken, die Kirchen und so manches andere festhalten, denn Nürnberg ist heute noch so, wie es damals war!

Im Ausgleich zwischen dem Renaissancefortschritt und der gotischen Reaktion ist das werdende Stadtbild stehen geblieben, mitten im flotten Fließen erstarrt, und es ist, als müßte jeden Augenblick der heiße Atem von neuem einsetzen. Nichts Verlebtes und Verträumtes nistet hier, — ein frisches Keimen, ein frohes Sich-Regen und dann ein schnelles Ende. Daß wir das Drängen und Stürmen einer jugendlichen Generation noch heute in allen Gassen hier zu spüren vermeinen, das ist es, was mit immer neuem Reiz uns an Nürnberg festhält.

Die Wehrhaftigkeit der alten Reichsstadt fällt jetzt wie einst dem Betrachter zuerst in die Augen. Der doppelte Mauergürtel mit seinem breiten Zwinger und seinen hölzernen Wehrgängen, die dicken Türme und die zierlichen Türmchen, die schlanken Schwibbogen, die über die gelbe Pegnitz springen, und die düsteren Tore — heute ist das alles ergraut und von jungem Grün umsponnen, eine entzückende Aufeinanderfolge malerischer Skizzen, aber man ermißt, welche gediegene Stärke hier wohnte und wie sie allezeit auf der Hut sein mußte vor dem eifersüchtigen, klugen Fürstentum der Nachbarschaft. Und dann, fast wie ein unvermitteltes Wunder, springen rote Sandsteinklippen aus der Ebene auf und tragen die Kaiserburg. Die Vornehmheit erhebt sich über das Bürgervolk — das ist der erste Eindruck. Aber wenn man nun droben von der

Brüstung der Freiung am Fuße des schlanken Sinwellturmes auf das rotbraune Dächergeschiebe hinunterblickt, das unentwirrbar, voll Willkür und Eigenmächtigkeit fast im Aufruhr heranrückt, selbst schon auf dem Schloßfelsen sich breit macht und hier sein finsteres Kornhaus und seinen kecken Luginsland baut, dann fühlt man, daß in der Masse die Stärke liegt. Und die Kaiser fühlten das auch und wollten lieber als fröhliche Gäste, denn als gebietende Herren auf der Burg weilen.

Kein groß angelegter, freier Straßenzug läßt sich in dem Gassengewirr erkennen, Laune und Eigensinn ersticken die Grundidee, und nur die zwei Kirchen von St. Sebald und St. Lorenz auf den Pegnitzufern hüben und drüben geben eine willkommene Gliederung. Wenn von diesen Türmen die Glockentöne am Abend erklingen und über den Häusern zusammenfließen, spürt die Erinnerung etwas von dem gewaltigen Geist, der einst diesem Gemeinwesen seine Einheit und seine Größe gab.

Nürnbergs Kirchen gehören dem Mittelalter. Die beiden Hauptkirchen gleichen einander in der Silhouette wie zwei Schwestern. Es war eine bescheidene, enge und ernste Zeit, die hier wie dort das niedrige Langhaus und die westliche Front baute, und eine vornehmere, heitere, anspruchsvollere, die den alten Ostchor durch einen höheren, prächtigeren Hallenchor ersetzte. Das ist der letzte Triumph der Gotik.

Die Eigenart der Nürnberger Kunst zeigt sich schon hier weniger in den großen Linien als überall in den Einzelheiten. Im Kleinen liegt die Größe.

Aus jedem Stein, ob er sich zum zierlichen Maßwerk, zu Baldachinen, Fialen und Kreuzblumen, zu Heiligenstatuetten, Wasserspeiern und Reliefserzählungen fügt, redet die krause, kosende Phantastik des Volkes. In das Kleinmeisterliche drängt sich der antikische Geschmack zuerst, und die ganze Renaissancekunst ist auch in Nürnberg wesentlich Dekoration geblieben.

Die Plastik hatte schon im vierzehnten Jahrhundert hier etwas ungemein Lebendiges und Naturwüchsiges, wenn sie sich dem Menschenkörper zuwendete, und die herbe Linie der Figuren, die den architektonischen Gesetzen entsprach, war unter einer mehr malerischen Auffassung immer schmiegsamer geworden. Eine leichte Beherrschung des Materials, die Geschicklichkeit einer klaren Komposition auf kleinem Wirkungsfelde, eine kühne und doch herzliche Erfindungsgabe und — was noch höher steht — die Lebenswahrheit und der Widerschein eines intimen Seelenlebens spricht überall aus dem Stein.

Die Bildhauer, die diese Stufe der Kunst um das Jahr 1500 vertreten, sind komplizierte Naturen; man kann sie nicht kurzerhand dem Mittelalter oder der Neuzeit zuweisen. Ihre Formensprache ist die unverfälschte Gotik, aber der Geist, der in ihr schafft, ist modern. In der Art, wie sie der Natur gegenüberstehen und alles Konventionelle überwinden, das sich zwischen sie und ihre Meisterin drängen will, sind sie echte und rechte Renaissancemenschen.

Von der Grablegung, die im Jahre 1446 Hans Decker in der Wolfgangskapelle der Ägidienkirche so ganz mit realistischem Stilgefühl schuf, müßte man ausgehen, um zu Adam Krafft zu kommen. Dessen Sakramentshäuschen in St. Lorenz, der überzierlich aufstrebende Bau mit seinem unlöslichen Gewirr gewundener Ranken und gekrümmter Schnörkel, mit den herausspringenden Pflanzenmotiven, Säulchen und Baldachinen ist das Gebilde einer in ihrer Blüte kränkelnden Kunst, mehr ein blendendes, verzwicktes Wunderwerk, das den Stein wie eine biegsame Masse bearbeitet, als ein erhebendes Monument. Aber dann, wie frei bewegt sich der Meister, als er in volkstümlicher Bibelsprache die Leidensstationen meißelte oder das Schreyersche Grabdenkmal an der Sebalduskirche.

Auch Veit Stoß, der große Holzschnitzer, mutet in seinen lächelnden Madonnen, die den Leib vorbiegen und das geknitterte

Gewand raffen, ganz mittelalterlich an, und doch arbeitet in seinen Kompositionen auch eine sanguinische Individualität. Die kleinen nackten Figuren in seinem Rosenkranzrelief hat ein Geist entworfen, der der Natur nachging; und daß ihm in dieser Natur auch die Grazie nicht unentdeckt blieb, fühlt man an der kleinen Gestalt der Eva, wenn sie aus der Rippe Adams steigt, wenn sie verführerisch den Apfel bietet und aus dem Paradies verstoßen wird.

Erst Peter Vischer greift in den neuerschlossenen Reichtum der Antike ohne Zagen hinein. Der Erzguß, den er handhabte, fußte nicht auf einer so strengen germanischen Tradition wie die Kunst, in Stein und Holz zu bilden. Adam Krafft und Vischer wuchsen zusammen auf — wie Brüder sollen sie zueinander gewesen sein. Aber jener blieb bis zum Tode konservativ in einer Kunstweise, die zu erstarren drohte, dieser, weniger eckig in seinem persönlichen Wesen, ließ das Fremde, das ihm so sonnig dünkte, auf sich wirken — ein heiteres Kind der neuen Zeit. In dem architektonischen Aufbau des Sebaldusgrabes assimiliert sich die Spätgotik der Frührenaissance. Schon das Geschichtliche daran ist ein Dokument des Kunstgeschmacks. Im Jahre 1488 fertigte Vischer einen Entwurf, der in konsequent berechneter Gotik einen zierlichen feinen Münsterbau in eine hohe und zwei kleine Spitzen auslaufen ließ. Nach zwanzig Jahren ging er an die Ausführung, die elf Jahre dauerte. Aber dabei sanken die gotischen Türmlein auf drei kuppelartige Erhöhungen herab, und in dem figürlichen Beiwerk ließ er die ganze, von der Antike erweckte Weltlust schwelgen. Da spielen in kecken Bewegungen nackte Putten voll Übermuts; Meerjungfern sind da, anmutige Verführerinnen, Waldgötter und Nymphen, die vier starken Helden und die vier menschlichen Haupttugenden und die zwölf Apostel. Und ob der Künstler hier Säulenköpfe modelliert oder nackte Körper bildet oder mit ruhigem Faltenwurf seine hohen Apostel umhüllt, immer sind Phantasie und Formengebung gelenkt von klassischem Schönheitssinn. Er bringt den

Adel, der der heimatlichen Bildhauerkunst gefehlt hatte, und nimmt ihr doch nicht das gesunde Blut der Eigenart.

Wenn hoher Besuch in Nürnberg einkehrte, führte man ihn zu dem freundlichen kleinen Alten, der so munter in seiner Kappe und seinem Schurzfell wie ein schlichter Handwerksmann mit dem Hämmerchen in der Werkstätte am Sand beim Schießgraben hantierte. Und was hier der fleißige Meister mit seinen Söhnen in Bronze goß, das ging weit übers deutsche Reich und bis nach Ungarn und Polen. Die Gießhütte Peter Vischers hat die Gotik überwunden; das erste Kapitel der Nürnberger Renaissanceskulptur hebt hier an. Der schönheitssichere bogenschießende Apollo auf dem Brunnen im neuen Rathaushofe und die Aktfigur eines schreitenden Jünglings im Münchener Nationalmuseum sind die höchsten Würfe, Werke, von der Kunst geboren, die eine zwingende Gewalt auf die Andächtigen übt.

Später als die Plastik, aber dann um so geschmeidiger unterwarf sich die Architektur dem Geschmack der neuen Zeit.

In seinem Heim wollte der Kaufherr den Abglanz seines jungen Reichtums zeigen; der Drang nach weltmännischer Repräsentation, den die Väter nicht gekannt hatten, ergriff ihn, und das Vorbild der Italiener lockte, mit denen ihn seine Handelsfahrten zusammenführten.

Eine völlige Änderung der Technik war die Bedingung, die die neue Mode stellte, — der Übergang vom Holzbau zum Steinhaus.

Es stehen noch ein paar graue Fachwerkbauten, die das fünfzehnte Jahrhundert schuf, und neigen sich mit allerhand launischen Sonderbarkeiten aus der Fluchtlinie. Hie und da am Wasser sieht man eins, und dann geben ihm die langen Galerien, die sich an allen Geschossen entlang ziehen und die man im Sommer gern mit blühenden Kressen und Geranien schmückt, etwas Heimliches und Zufriedenes. Auch das Dürerhaus zeugt noch von den Tagen, die keinen Aufwand kannten. Den Meister mit seinem stillen

Grübeln und herzlichen Behagen können wir in die niedrigen, dämmernden Räume hineinsetzen, aber nicht mehr einen seiner kosmopolitischen Landsleute, dem der Handel Truhen und Laden gefüllt hatte.

Der letzte getreue Verfechter der Gotik war der große Stadtbaumeister Hans Behaim der ältere, der im Jahre 1538 starb. Die Kaiserstallung mit ihrem Spitzbogenportal und ihren von gewundenem Stabwerk verzierten Fenstern, das mächtige Mautgebäude, ein Stück des alten Rathauses und einige Höfe vornehmer Privathäuser mit malerischen Arkaden und anmutig durchbrochenen Brüstungen zeigen seine Kunst; sie geht unbeirrt und sicher, kann wuchtig wirken und doch auch im Intimen mit liebenswürdigen Reizen spielen.

Indessen plänkelt überall schon die Vorhut der Renaissance. Antike Blumengirlanden und Lorbeerranken, Porträtmedaillons und Delphine und andere Ornamentmotive schmeicheln sich in die Gotik ein, die sich gar zu gern noch in ihren virtuosen Maßwerkfüllungen behaupten möchte. Das Wesen der neuen Kunst sucht man auch hier zuerst überall im Äußerlichen. Einige reizvolle Versuche entziehen sich fast dem Blick.

Man gewahrt sie am Tucherschlößchen, das im vierten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts erbaut wurde, und noch bedeutsamer im Hirschvogelsaal, der zu derselben Zeit entstand. Wie ein kleines Wunder mutet dieser an, und man läßt sich gern von dem gefälligen Talent umfangen, das hier aus jedem Schwung der graziösen Dekoration spricht. Da haftet nichts mehr von der gotischen Befangenheit. Die Medaillons im Zwickel der zwei hohen Bogenfenster, die hölzernen Einfassungen der Türen und des Wandschranks, die Krönungen mit den Bildern der römischen Kaiser, die trophäengeschmückten Pilaster, der Paneelfries, das Gesims, das Relief der spielenden und musizierenden Putten unten zwischen den Kaminsäulen — und dann an der Außenwand des

Baues der leichte Girlandenfries mit Bändern und Rosetten, die Eingangstür mit ihrer frohen Ornamentik — das ist alles so frei und festlich und doch auch traulich ersonnen, ein Werk, das vom Hauch der Antike wie in ein fremdes Land hinübersprang.

Der es schuf, war Peter Flötner, der 1522 aus Ansbach einwanderte, ein Kleinmeister nur, aber einer, dem der Sinn der neuen Kunst aufgegangen war, kein Nachahmer, sondern ein feiner Empfinder. Und was seine Hand entwarf — ob großzügiger architektonischer Schmuck oder jene entzückenden kleinen Modelle, die er den Goldschmieden schnitt — war nicht Charakterlosigkeit, sondern kraftvoller Gewinn. Nicht jeder löste sich so bewußt vom Mittelalter.

Der architektonische Gesamtaufbau der bürgerlichen Wohnungen fügte sich nur langsam und mit sichtlichem Widerstreben den Forderungen der Renaissance. Am Ende des sechzehnten Jahrhunderts zeigt das Toplerhaus noch kräftiggotischen Charakter, aber das Pellerhaus, das 1605 entstand, ist schon ein Gedanke der neuen Kunst. Die Breitseite kehrt es nach der Straße zu; es hat sich einen hohen Giebel hier aufgesetzt, der mit jedem Stockwerk den ornamentalen Prunk steigert, mit Brüstungen, Karyatiden, Pilastern, Obelisken sich bedeckt und oben auf einer Muschel den ehernen Jupiter trägt. Doch erst auf dem Hofe entfaltet sich wahrhaft die festliche Pracht; dreistöckig bauen sich da die offenen Arkaden auf, und im fast zu engen Raum drängen sich Söller und Erker und Balustraden. Inmitten der antiken Schmuckelemente, der Fruchtgehänge, Obelisken, ionischen, korinthischen und toskanischen Säulen behauptet mit fast befremdender Sicherheit das gotische Maßwerk an den Brüstungen noch seinen Platz. Das Fembohaus bricht schroffer mit der alten Tradition. Wer den Burgberg hinansteigt, gewahrt, wie hier den Künstler die Form des Giebels vornehmlich beschäftigte, der nun mit seinen fast barock gezogenen Windungen und Zacken, von der schlanken Fortuna gekrönt, in wirksamer Silhouette gegen das Himmelsblau steht.

Das Pellerhaus hat Jacob Wolff der ältere gebaut; seinen Sohn schickte der Rat nach Italien, daß er dort seine künstlerische Ausbildung vollende. Als er hier das Großartige der italienischen Palastarchitektur in sich aufgenommen hatte, leitete er daheim die Umgestaltung des Rathauses von 1616 bis 1622. Es wurde ein Bau, der kühn und edel in seiner Größe und klar und maßvoll in seiner Disposition erscheint und da, wo er des plastischen Schmuckes bedarf, eine stolze und flotte Weise offenbart. Es entkleidet sich hier die Nürnberger Kunst ihres eigenen Charakters, denn der sucht seine Größe im Kleinen. Aber ein wirkungsvoller Glanz liegt auf diesem Monument, daß es recht als leuchtender Grenzstein eines kräftigen bürgerlichen Kulturlebens ragt, ehe Kriegsgefahr und wirtschaftlicher Niedergang, Zunft- und Sektengeist und politische Ohnmacht zu den Toren einziehen.

Es ist wohl müßig, das Erliegen der Gotik zu beklagen; sie hatte ihre Möglichkeiten alle erschöpft und war ohne die Aussicht auf gesunde Fortentwicklung erstarrt — wie die Scholastik. Da kam die Renaissance wie ein Befreier und stieß die Türen weit auf. Tausend gebundene Geister lösten sich. Eine fruchtbare Schaffensfreude schwoll in der deutschen Kunst und im deutschen Gewerbe, als die Handwerksgeschicklichkeit und Tüchtigkeit des Mittelalters von den lebendigen Anregungen einer jungen Kunst durchsetzt wurden. Wie stürmender Kräftedrang eines Genesenden geht es nun durch das Bürgertum. Jedes Gerät, jedes Gefäß formt sich dem modernen Geschmack, Schmiede, Tischler, Kandelgießer werden zu Künstlern, und Nürnberger und Augsburger Modellbücher und Ornamente finden ihren Weg in die weite Welt. Da bleibt das neue Idiom nicht Phrase, sondern fügt sich zum naturgemäßen Ausdruck des Könnens, der Kunstschatz der Antike wird zu einem deutschen Kulturwert, zu einem Bestandteile des nationalen Wesens. Diese Leute damals waren „nicht schneidig, die waren mannhaft, aber fein dabei, ganz freie, schaffende Men-

schen, ihrer selbst bewußt, Herren aus eigener Art, Herren auf eigenen Wegen".

Dies Bewußtsein umfängt uns, wenn wir durch das Germanische Museum wandern, und läßt uns nicht los, ob wir vor der betenden Nürnberger Maria stehen, die wohl als ein Holzmodell in Vischers Werkstätte geschnitzt wurde, oder vor einem Bilde Burgkmairs, Hans Baldung Grüns, Dürers und Pencz', oder die reichen Holztäfelungen eines Patrizierhauses bewundern und den Hausrat, den sie einst umschlossen, die Tische, Stühle, Stollenschränke und das imposante Prunkbett des alten Scheurl. Den konsequenten Aufstieg von der Gotik zu einem eigenartigen Mischstil und dann zur vollen Renaissance verfolgt das Auge hier ebenso gern wie an dem figürlichen und ornamentalen Schmuck der meisterhaft modellierten Öfen, die sich mit griechischen Säulen und Festgewinden und Medaillons, mit allen olympischen Göttern und den antiken Heroen und Helden zieren. Und dann vollends dies Aufgebot der getriebenen und gegossenen Geräte, Becher, Schalen, Tafelaufsätze, der geätzten, tauschierten, ziselierten, gravierten Prachtrüstungen, der Glasmalereien und Töpfergeschirre!

Ein Wetteifer von Phantasie und Reichtum und Schönheit strömt durch das Ganze, der noch heute alle die toten Werke hier beseelt erscheinen läßt, — ein Hymnus der lebensfrohen Renaissance.

Hunderte von Goldschmieden hämmerten im sechzehnten Jahrhundert in Nürnberg, und auch die anderen Gewerbe nährten eine stattliche Zahl von Meistern. Immer erbten die Söhne die technische Geschicklichkeit des Vaters, und die Familien Hirschvogel, Jamnitzer, Pezold, Lenker, Solis hatten in allen Landen guten Klang.

Die Zeit war jung, und was eine junge Zeit wirkt, erblaßt nicht so leicht zu gedankenleerer Fertigkeit. Den sonnigen Schein, der darüber liegt, hat Gottfried Keller mit seinem Malerauge und

seinem Dichterherzen in sich aufgenommen, als er seinen „Grünen Heinrich“ schrieb. Zu einem Künstlerfestzuge weckt er noch einmal das alte Nürnberg auf. Alle kommen sie da angezogen im bunten, feierlichen Mummenschanz, die Meistersinger mit dem ehrwürdigen Hans Sachs, dem krummbuckligen Rosenblüt und dem hochbeinigen Foltz und darauf, in ihre Zunftfarben gekleidet, die Gewerke der Schäffler, Brauer, Metzger, Lebküchler, Schuster, Schneider, Damast- und Teppichwirker, der Dreher, Hufschmiede, Büchsenmacher, der Holzschneider, Silber- und Goldschmiede, Kupferstecher, Buchdrucker, Kupfertreiber und dann die Künstler, die sich nicht vom Handwerk scheiden, scharf umrissene Persönlichkeiten, der Holzschnitzer Veit Stoß, der Gelb- und Rotgießer Peter Vischer und zwischen Wohlgemut und Adam Krafft — Albrecht Dürer.

Der Name Nürnberg spricht sich zierlich aus, Augsburg klingt wie ein Paukenschlag. Die Pegnitzstadt ist fein und kraus und winklig, und wer nichts von ihr weiß, kennt doch das Sakramentshäuschen und das Sebaldusgrab; die Stadt am Lech aber ist großzügig, und das hohe Rathaus ist ihr Wahrzeichen. In Nürnberg stehen, verloren in dem wirren Netz der Gassen, kleine Brünnlein von intimem Reiz; auf den markanten breiten Richtlinien des Augsburger Straßenplans wirken schon aus der Ferne die mächtigen Wasserkünste wie eine imposante Dekoration. Selbst das niedrige Bratwurstglöcklein dort und das Hotel zu den drei Mohren hier sind nicht unwesentliche Nuancen im Charakterbild beider Kulturstätten: für das behagliche Insichleben hat die eine gebaut, für das Aussichherausgehen die andere.

Die Franken haben das Solide für sich; sie konnten aus Sandstein bauen; die Schwaben aber mußten ihre Ziegelfassaden mit Putz bekleiden, und zerschlissene Gewänder trauern über eine Pracht, die einst war.

Nürnberg hat immer schwer mit der gotischen Tradition ringen müssen; Augsburg aber konnte sich mit einem rückhaltslosen Im-

puls dem Reiz des Neuen hingeben, obwohl es um tausend Jahre älter war. Es besaß in seinen Monumenten zu wenig charakterfeste Größe und Originalität. Nur ein Teil des Domes ist frühmittelalterlich, und als man im vierzehnten Jahrhundert den Bau umformte — zu einer Zeit, da die Gotik noch in der Kraft ihres Könnens war — vermochte man doch kein Werk von zwingender Überzeugung zu vollenden. Der reiche figürliche Schmuck des nördlichen und südlichen Portals ist das innige Dokument einer ringenden und allmählich gewinnenden heimatlichen Plastik, aber das pulsierende Temperament der Nürnberger fehlt. Und von dem Bildhauergeschick des fünfzehnten Jahrhunderts zeugt nur eine Grabsteinkunst. Das Gotteshaus von St. Ulrich ist ein Neubau vom Jahre 1500, ein nachgeborenes Gebilde der Gotik, das noch nicht der Virtuosität, wohl aber des kühnen Genies entbehren muß. So wurde es der Renaissance leicht, das Gesetz der Eroberer aufzudrängen — in keiner deutschen Stadt so leicht wie hier.

Das Bürgertum hatte sich schon zu König Rudolfs Zeiten von der Bischofsmacht losgeschält; im festgefugten und vernünftig gegliederten Regiment der Geschlechter und Zünfte gewann es gesundes Mark, und gerade um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts hatte es das Bewußtsein seiner gelenken Kraft. Die Färber und Gerber an den mannigfaltigen Lechkanälen brachten ihr Gewerbe zu stolzen Ehren, vor allem aber die Leinen- und Tuchweber. Günstige Handelswege spannten sich über die Alpen nach Genua und Venedig, führten nordwärts durch Deutschland bis nach Frankreich und England, machten die Stadt zu einem belebten Zwischenhandelsplatz für Seide und Spezereien und leiteten die heimischen Fabrikwaren in die Ferne. Durch den Reichtum einiger Geschlechter wurde Augsburg dann zum größten Geldmarkt Deutschlands.

Die Finanzdynasten aus dem Hause der Fugger hatten in Italien, Portugal, Frankreich und in den Niederlanden ihre Kontore, re-

gierten die Verbindungen mit Indien und Amerika und machten sich zu unentbehrlichen Kassierern der Kaiser und Könige. Ihr Vermögen schätzte man im Jahre 1546 auf 63 Millionen Gulden. Und dann die Familie Welser. Ihr Haus wurde zu einer Kolonialmacht und ließ seine Flaggen mit dem alten Augsburger Pinienzapfen zu allen Gestaden der neu entdeckten Welten fliegen.

In diesen Kaufmannsgeschlechtern allein war die Möglichkeit gegeben, ein Mäcenatentum zu entfalten, auf das der weltlustige Charakter der Renaissancekunst wartete. Und frisch kam der Hauch der Antike hier von Welschland herübergezogen, und er hatte eigentlich immer und ununterbrochen hier geweht — seit den Tagen des großen Kaisers Augustus, auf den die Tradition der Stadt zurückging.

Der Humanismus traf in Augsburg eine warme Pflegestätte. Die beiden Adelmann von Adelmannsfelden hatten einen guten Ruf in der gelehrten Welt, und Blasius Hölzelius sah die leichtfüßigen Poeten gern an seiner fröhlichen Tafel bei bekränzten Bechern. Jacob Fugger der jüngere sammelte eine köstliche Bibliothek von Handschriften und Raritäten, an die Wände zwischen den antikischen Pilastern hängte er die Bilder der italienischen Meister, und dann erwachten inmitten des nordischen Exils die lustigen Griechengötter alle in Stein und Erz. Nicht weit davon saß in seiner Liberey Konrad Peutinger, aus altem Geschlecht, ein Staatsmann und Humanist zugleich. Er hatte in Italien an den Quellen getrunken, und gern erinnerte er sich der Freundschaft, die ihn dort mit Pico della Mirandola verband. „Nicht nur der Stadt Augsburg, sondern auch ganz Schwabens unsterbliche Zierde" nennt ihn Beatus Rhenanus. Er war Stadtschreiber und kaiserlicher Rat und hatte als Maximilians Gesandter Ungarn, Italien, England und die Niederlande gesehen. In seinem Musensitz am Fronhof fanden sich die wertvollsten Manuskripte aus der Antike und der deutschen Vergangenheit; viele darunter, die ihm der Kaiser

aus seinen Kriegen als Beutepfennige gewidmet hatte, und vor allem jene von Konrad Celtis in Speyer entdeckte alte Karte des Römischen Reiches, die man heute überall als Tabula Peutingeriana kennt. In einem Briefe an Spalatin gibt der Gelehrte einen Katalog seiner Bücher, und das Testament, das er mit seiner Frau aufsetzte, bringt uns ein Inventar seiner Altertümer. Da sind Gemälde, Karten, Tafeln, „gegossene, gehauene, geschnittene Bilder und Angesichter von Eisen, Erz, Kupfer, Blei, Stein und Gips", Schwerter, Dolche, allerlei Wehren, Tartschen und ganz besonders ein stattlicher Schatz alter Münzen. Als Thomas Morus ihm einst seine große Münzsammlung wies und ihn bat, sich einige seltene Stücke auszuwählen, konnte er das höfliche Anerbieten leicht ausschlagen, denn da war keins, das er nicht schon selbst besaß. So ist Peutinger der erste Antiquitätensammler. Zu seinen Füßen hockte sein vierjähriges Töchterlein Juliane und lernte das lateinische Gedicht, mit dem es im Jahre 1504 den Kaiser begrüßen sollte, wenn er zur Reichsstadt einkehrte. Maximilian kam gern hierher. Er kaufte sich hier ein eigenes Haus und mischte sich mit Bianca von Mailand in seiner zwanglosen Art unter die Bürger. Mit Vergnügen sah er dem Tanze der Geschlechter auf dem Rathause zu, und die hübschen jungen Frauen ließen dann wohl auf seine Bitte den Schleier fort und zeigten sich in zierlichen goldenen Haarhäubchen. Den „Bürgermeister von Augsburg" hat einst Ludwig XII. spottend den deutschen Kaiser genannt, und der ließ sich den Scherz gefallen. Als er 1518 von dannen ritt, zum letzten Male, hob er sich auf dem Lechfelde an der Rennsäule noch einmal im Sattel: „Gesegne dich Gott, du liebes Augsburg" — rief er — „und alle frommen Bürger drinnen; wohl haben wir manchen guten Mut in dir gehabt; nun werden wir dich nicht mehr sehen." Der Abschied wurde ihm schwerer als seinem Enkel Karl, der auf dem Reichstage im Jahre 1530 wegen der protestantischen Gesinnung des Rats mißmutig die Stadt verließ. Und doch hatte er wertvolle

Freunde dort — die Fugger, die neuen Reichsgrafen, mit deren Geldmitteln er seine Kaiserkrone errungen hatte.

Die Zeit Maximilians bedeutete für die Bürgerschaft einen munteren Aufschwung, der das wirtschaftliche, geistige und künstlerische Leben emporschnellte. Das war der Wandel der Frührenaissance. Kirchen, Häuser und selbst die Ringmauern gewannen eine neue Gestalt. Damals formten sich die Charakterlinien des Bildes, an dem sich noch im Jahre 1830 Robert Peel entzückte. „Wahrlich, Augsburg ist die prächtigste Stadt Deutschlands", rief er, als er vom hohen Rathausfenster über die Straßen dahinsah.

Man späht in Augsburg nicht nach lauschigen Winkeln der Romantik, nach Mauerzinnen und Wallgängen, nach düsteren Toren und altersgrauen Türmen — die Maximiliansstraße trägt hier den Hauptaccent. Sie ist nicht von vielem Volk belebt; sie ist zu breit dazu, vornehm breit, als solle sie eine Bühne für Massengepränge und fürstliche Aufzüge sein; die Ulrichskirche ist ihr dekorativer Abschluß, und zu beiden Seiten stehen die Bürgerhäuser nicht mit schmaler Front und enger Brust da, sondern jedes mit Ellenbogenfreiheit, Palazzo neben Palazzo.

Noch sieht man hier und da einen spätgotischen Giebel mit Fialen und Dreiblattbogen oder ein mit Maßwerk zierlich geschmücktes Ecktürmchen, aber sie verlieren sich. Die Bauperiode im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts legte die Breitseite des Hauses nach der Straße hin und suchte dahinter nach italienischer Art den Arkadenhof zu einer wohnlichen Stätte zu machen. Die Fassade gab ihre krause, bizarre Unregelmäßigkeit auf und unterwarf sich der Schönheit der geraden Linie, der antiken Symmetrie. Wie man aber auf das hohe Giebeldach nicht verzichten wollte und auch die gotische Halle des Untergeschosses beibehielt, so trennte man sich auch von dem lauschigen deutschen Erker nicht, der sich durch zwei oder drei Stockwerke zieht. Aber man rückte ihn von der Ecke als gliederndes Motiv in die Mitte, oder man teilte harmonisch

die Front durch zwei Erker. An diesen Vorbauten und dann am Portal entwickelte der Architekt seine graziöse antikische Ornamentik.

Das Haus, daß sich Lienhard Boeck von Boeckenstein in den vierziger Jahren baute, zeigt mit aristokratischer Zurückhaltung noch alle die feinen Eigentümlichkeiten des neuen Geschmacks. Wer prunkvoller seine Prachtliebe nach außen betätigen wollte, holte nach welscher Sitte die Kunst des Malers herbei. Die nordische Witterung hat heute die Fassadenbilder entblättert, aber einst mochten diese, als sie sich noch ihrer leuchtenden Schönheit freuten, den Straßen etwas von festlicher Fröhlichkeit und von der sonnigen Stimmung des Südens geben. Hieronymus Rehlinger ließ 1560 sein Haus durch Giulio Licinio, einen Schüler Pordenones, schmücken, und diese Fresken sind gerettet. Die Fenster über dem Erdgeschoß, deren Reihe durch zwei Erkervorbauten gegliedert ist, sind mit Volutenwerk ummalt, und über die Wandflächen hin spielt ein Gewirr von phantastischer Band-, Tier-, Früchte- und Pflanzenornamentik. Dazwischen geben einzelne Figuren auf Konsolen die Ruhepunkte, nackte üppige Frauen und Helden im Imperatorenschmuck, effektvoll mit der sinnlichen Grazie der Italiener entworfen, leuchtend in kräftigem Rot und Gelb.

Die Augsburger Maler waren gelehrige Schüler der Fremden. Hans Burgkmair und Hans Holbein der jüngere haben mit Entwürfen der Fassadenmalerei ihr phantasievolles Dekorationstalent beschäftigt. Das herrlichste Beispiel farbenlustiger und gestaltenfroher Innendekoration, wie sie der Reichtum liebt, gibt das Fuggerhaus, das im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts aus einem Umbau entstand. Zwei Zimmer sind erhalten. Ihre Wände und die gewölbte, schwer stukkierte Decke hat dann um 1570 Antonio Ponzano bis auf den letzten Winkel mit Grotesken und Landschaften, mit mythischen und allegorischen Figuren bemalt. Der künstlerische Eindruck erzählt von verwöhnter Lebensfreude; aber die hatte hier

zu Lande, wo Prunkgemächer sich nicht zur festlichen Pflegestätte geistreicher Geselligkeit erwärmten, wenig Platz. Der deutsche Bürger liebte es, seine behagliche Laune in Stuben einzuschließen, deren Wände und niedere Decke eine schwere Holzverkleidung intim machte. Das Nationalmuseum in München hat aus dem Fuggerschen Schlosse zu Donauwörth einen herrlichen hölzernen Plafond vom Jahre 1546 und ein ganzes hölzernes Gemach im reichen Zierwerk der Renaissance.

Früher als die Architektur nahm die Malerei infolge der Gefügigkeit ihrer technischen Mittel die Renaissancemotive in sich auf. Die Assimilation zweier Kulturepochen erläutert sich gerade hier in den Zeugnissen der Augsburger Malerschule am sichtbarsten. Da hat ein unbekannter Meister am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in der St. Jacobskirche eine Verkündigung gemalt — welche skrupellose Stilvermischung in diesem Heim der Maria! An Wänden, Decken, Fenstern, Kapitälen und Hausgerät eine groteske Spätgotik in bizarrster Laune und daneben ein Butzenscheibenfenster mit reiner Renaissancedekoration. Dasselbe formale Tasten spricht aus Holbein dem älteren und Hans Burgkmair. Dieser ist nur dreizehn Jahre jünger als jener, aber um wieviel glatter vermochte er sich vom Mittelalter zu emanzipieren als sein Genosse! Als sie beide für das Katharinenkloster eine Reihe spitzbogiger Bilder, „die sieben Hauptkirchen Roms", malten, wurden diese für sie Stilexperimente. Das Gerähme, das die einzelnen Felder der Kompositionen auseinanderhält, ist gemalte Architektur, bei dem einen wie bei dem anderen Meister ein virtuoses Spiel mit gotischem Bogen- und Maßwerk. Dann versuchen sie eine andere Sprache und verwenden nun rückhaltslos in ihren Schilderungen die Motive modischer Ornamentik.

Die Frührenaissance gibt sich in Augsburg in ihrer liebenswürdigsten, diskreten Art. Die monumentalen Linien voll breiter Wuchtigkeit brachte erst eine spätere Zeit, da der wirtschaftliche

Rückgang der Stadt den Zusammenbruch soliden Wohlstandes verschuldete und das Aufkommen eines Parvenutums begünstigte.

Im Zuge der Maximiliansstraße bis zum Ludwigsplatze stehen drei Brunnen, Werke aus dem letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, breit und selbstbewußt hingesetzt; sie wollen in das Straßenbild keine neue anmutige Nuance hineinbringen, sondern Effekt machen, herrschen. Der für das Malerische beanlagte, übermütige, mit Größen spielende und leidenschaftlich bewegte Sinn der italienischen Renaissance gilt hier. Die biegsamen Nacktfiguren der Najaden, in ihrer graziösen Bewegung reizvoll belauscht, dann die menschgewordenen Flüsse Augsburgs, der in jeder Muskelspannung lebendig modellierte Herkules, der elegante, geschmeidige Merkur und in seiner ungesuchten Vornehmheit der Kaiser Augustus — welcher Abstand von diesem virtuosen Können der Hochrenaissance bis zurück zu den kantigen Holzfiguren, die vor anderthalb Jahrhunderten die deutschen Bildhauer schnitzten!

Freilich das Vaterlandsgefühl kommt hier wenig zu seinem Recht. Die Schöpfer dieser landfremden mythologischen Gestalten waren Niederländer; nur die eisernen Gitter — in ihrer Weise auch Meisterstücke — sind einheimischer Art.

Um so mehr ist der ein Augsburger Kind, der nun im ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts mit seiner machtvollen Persönlichkeit dem Stadtbild die Physiognomie gab, die es bis auf die heutige Zeit in seinen vornehmsten Zügen bewahrte, — Elias Holl. Eine kurze Reise hatte ihn aus den vaterländischen Mauern hinaus nach Venedig geführt, und aus Palladios Schöpfungen war ihm hier die Überzeugung von dem erhebenden Reiz edler Größenverhältnisse gekommen. Er verflachte nicht zum Nachahmer, denn sein künstlerischer Charakter war von einem gesunden Heimatsgefühl durchsetzt, das sich nicht verjagen ließ. Auf organischem Wege konnte er Augsburgs Frührenaissance zur Hochrenaissance entwickeln.

Die Bürgerhäuser und Zunfthäuser, die Stadttore, das Siegelhaus, das Zeughaus, die er baute, boten seiner großzügigen Kunst, die sich nicht gern zwängen ließ, ein zu beschränktes Feld. Aber als „der Stadt Werkmeister" schuf er das Wahrzeichen Augsburgs, das Rathaus.

Wer auf dem Ludwigsplatze steht, den umfangen italienische Reminiszenzen. Aus dem krausen Gewimmel des Marktes, wo das kleine Volk unter den großen weißen Schirmen Gemüse, Früchte, Geflügel und Fleisch feil hält und eine geschäftiglaute Menge aus Land und Stadt sich drängt, ragt wie an einer piazza d'erbe der Kampanile, der freistehende Glockenturm des Perlach, und vom spritzenden Brunnen reckt der römische Augustus seine gebietende Hand über die Welt. Und dahinter groß und geradlinig, mit wuchtigem Ernst und herrischer Repräsentation — so ganz, wie es dem Rat einer Reichsstadt geziemt, und doch auch wieder so ganz anders, als man sich ein deutsches Rathaus denkt, — Elias Holls Meisterwerk.

Wer den Bau aus zu enger Nähe betrachtet, ist enttäuscht; ihn befremdet die Höhe des überhohen Mittelbaues und die fast einförmige Fensterordnung der glatten Fassade, bis er dann die Harmonie der gewaltigen Dimensionen begreift und fühlt, wie das kluge Gesetz der Innenräume hier nach außen so überzeugend seinen Ausdruck findet und die Massen mit logischem Geschick verteilt. Im Jahre 1620 wurde der Bau vollendet.

Dann kam der dreißigjährige Krieg. Die folgenden Geschlechter konnten wohl das prächtige Bild ihrer Stadt übertünchen, verschnörkeln, verstümmeln, aber es fehlte die schöpferische Kraft, um das Erbe der Väter zu mehren. Noch immer ist Augsburg ein Werk des Elias Holl, noch immer liegt über den Straßen der eigene Reiz, der auch gealterte Züge in der Wärme einer aufflackernden schönen Erinnerung bisweilen noch so unendlich jugendlich und anziehend erscheinen läßt.

Inhaltsverzeichnis

Angelus Silesius. Der Cherubinische Wandersmann. Mit Einleitung herausgegeben von Wilhelm Bölsche. Brosch. M. 5.—, in Halbpergament geb. M. 6.50

Der alte Glaube: Der „Cherubinische Wandersmann" behält einen unantastbaren Wert. Als dichterische Leistung kennzeichnet er trotz aller Ungelenkigkeit der Form einen Wendepunkt in der Geschichte unserer deutschen Literatur. Als Schöpfung der Mystik vereinigt er aber noch einmal alle Glut und allen Glanz der mittelalterlichen Gottgelassenheit in seinen oft so tiefsinnigen Versen.

Meister Eckeharts Schriften und Predigten. Aus dem Mittelhochdeutschen übersetzt und herausgegeben von Herman Büttner. Buchausstattung von J. V. Cissarz. Erster Band. 297 S. Brosch. M. 4.—, in Halbpergament geb. M. 5.50

Inhalt: Von der Erfüllung. Von der Abgeschiedenheit. Anweisung zum schauenden Leben. Von der ewigen Geburt. Von der Vollendung der Seele. Von dem Sohne. Von dem getreuen Knechte. Gottes Reich ist nahe. Von zweien Wegen. Von den Gerechten. Von der Verheißung des Vaters. Von des Geistes Ausgang und Heimkehr. Von Einheit im Werke. Wie ein Morgenstern. Von der Erneuung am Geiste. Von der Armut am Geiste. Vom Zorne der Seele. Vom Schauen Gottes.

Jakob Grimm: Wissen Sie, wo er (Eckehart) mir am meisten zusagt? Wenn Sie's nicht übelnehmen, will ich's bekennen: da wo er aus der Enge der Religion in Ketzereien übergeht.

Vom vollkommenen Leben. (Eine deutsche Theologie) Nach den Quellen herausgegeben und übertragen von Herman Büttner. Brosch. ca. M. 3.—

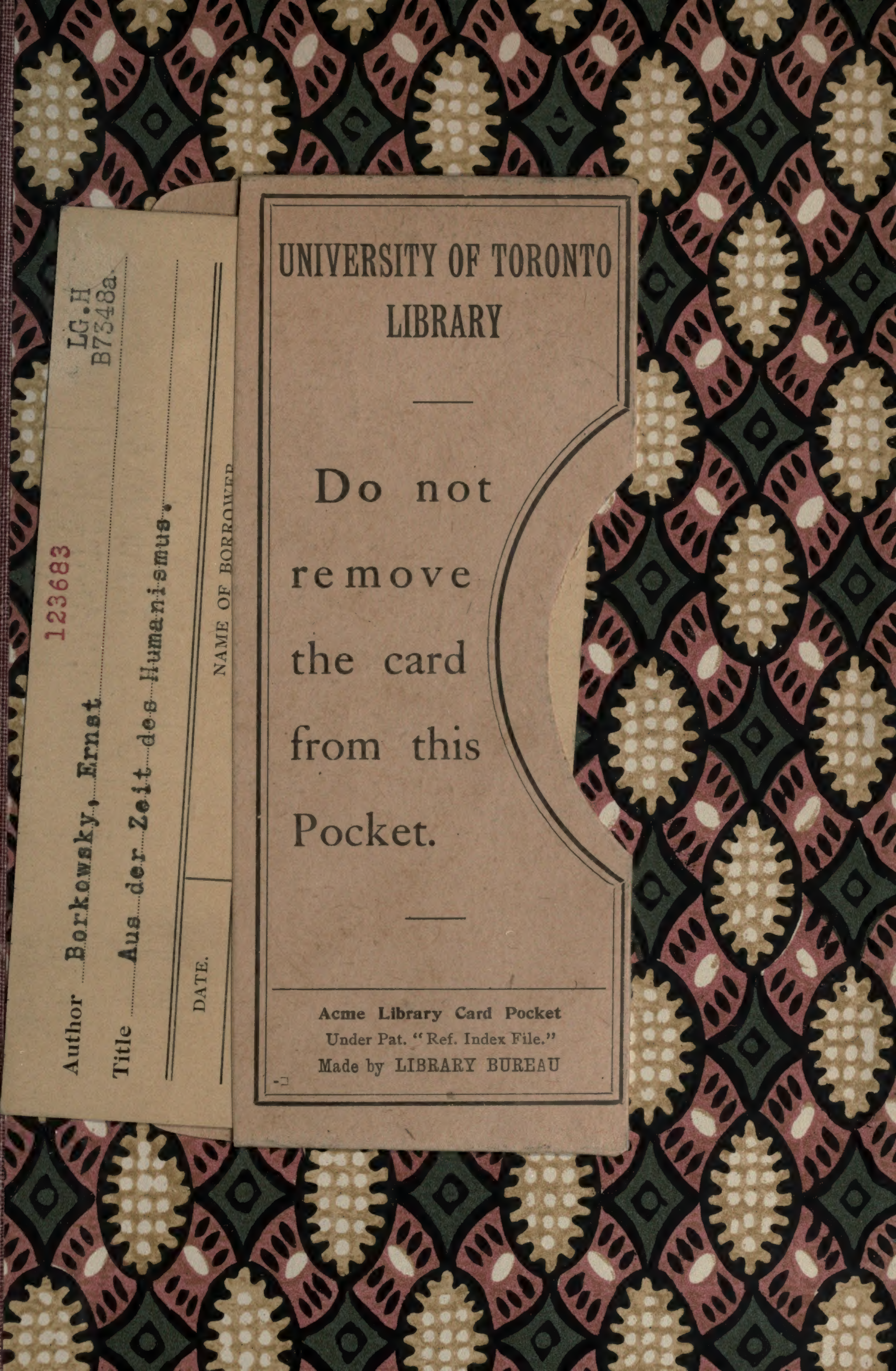
Ein Buch, das in Luthers innerm Leben Epoche gemacht hat; er selber äußert von ihm: „Und daß ich nach meinem alten Narren rühme, ist mir nächst der Bibel und St. Augustinus kein Buch vorgekommen, daraus ich mehr erlernt hab und haben will, was Gott, Christus, Mensch und alle Dinge seien". — Die Ausgabe geht auf die einzige erhaltene Handschrift, von welcher man sich nach Pfeiffers Ausgabe ein falsches Bild machen würde und auf den Lutherschen Druck von 1518 zurück.

Strunz, Franz. Theophrastus Paracelsus, sein Leben und seine Persönlichkeit. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der deutschen Renaissance. Mit 5 Beilagen. Buchausstattung von E. R. Weiß. 126 S. Brosch. M. 4.—, in Halbperg. geb. M. 5.—

Diese Arbeit soll als Einführungsband zu den „Ausgewählten Werken" gelten und ist ein erstmaliger zusammenfassender Versuch, das Gesamtbild des Paracelsus zu zeichnen. Sie beruht in seiner wissenschaftlichen Basis auf den Resultaten der modernen Paracelsusforschung.






UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
Do not
remove
the card
from this
Pocket.
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU
LG.H
B7348a
123683
Author Borkowsky, Ernst
Title Aus der Zeit des Humanismus.
DATE.
NAME OF BORROWER

